

شكرا لمن أرسل لنا الكتاب لننشره في مكتبتنا..قمنا بتنسيق الكتاب وتخفيض حجمه
ملاحظة: الكتاب مصور بكاميرا الهاتف المحمول
https://palstinebooks.blogspot.com

169



كما عُني العربُ قديما بالنقد الأدبي، ونوعوا قراءاتِه، وضبطوا مصطلحاتِه؛ فإن هذه الدراسة تُعنَى بالبحث في مصادر ذلك النقد، وتضيفُ إليه ما عُرف بنقد النقد في إطارٍ قراءةٍ إحيائية للمنجز النقدي العربيّ، بعد أن كادت الدراسات النقدية تتوقف عن متابعته وتحديثه وتقريبه للقرّاء العرب.

الكاتب:

* مصطفى بيومي عبد السلام.
* ولد بمصر عام ١٩٦٨م.
* نال درجة الدكتوراه في النقد الأدبي عام ٢٠٠٠م.
* يعمل مدرسًا للنقد الأدبي بكلية دار العلوم بجامعة المنيا.
* ترجم كتاب "مدخل إلى النظرية الأدبية" كما قدم وحرر كتاب محمد بك دياب "تاريخ آداب اللغة العربية".
* له العديد من الدراسات المنشورة في مجلة فصول ونوافذ وعلامات، كما شارك بالعديد من الأبحاث في مؤتمرات المجلس الأعلى للثقافة، ومكتبة الإسكندرية، والهيئة العامة لقصور الثقافة، والجامعات المصرية والأمريكية.
* عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة.



www.gocp.gov.eg
www.althaqafahalgadida.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com.eg
www.qatrelnada.com.eg

الثمن: ثلاثة جنيهات

تصميم الغلاف: هند سمير

دوائر الاختلاف

قـراءات التراث النقـدى

دوائر الاختلاف

قــراءات التراث النقــدى

د. مصطفى بيومى عبد السلام

وزارة الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد نوار
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
الإشراف العام
محمد أبو المجد
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• دوائر الاختلاف
قراءات التراث النقدى
• د. مصطفى بيومى عبد السلام
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2007م
392 ص. 13,5 × 19,5 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية:
أسامة محمد عبد الهادى
• رقم الإيداع: ٢٤٦٧٧ / ٢٠٠٧
• الترقيم الدولى: 977-437-542-4
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email: ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

169

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د. محمد حسن عبد الله
مدير التحرير
د. مصطفى الضبع
سكرتير التحرير
ياسر عبده

الأراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

دوائر الاختلاف

قـراءات التراث النقـدى

المحتوى

مـفـتـتـح 11
* الفصل الأول :
القـرءات الإحـيـائيـة 75
* الفصل الثانى :
القـراءات الإسـقـاطيـة 151
* الفصل الثالث :
القراءات التاريخية 227
* الفصل الرابع :
القراءات الحداثية 295
مـخـتـتـم 361

بسم الله الرحمن الرحيم

لا يكلف الله نفساً إلا وسعها

لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت

صدق الله العظيم

مفتتح

شغل الخطاب العربى الحديث والمعاصر طويلاً بإشكالية التراث، وكانت الدافعية التى تكمن وراء هذا الانشغال هى وعى الذات العربية بمشكلات التحول الحادة أو الصدمات الجذرية، التى تضع الذات على عتبات مرحلة جديدة. كانت بداية هذه الصدمات التحديثية الأولى التى حملتها الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨)، فانتزعت الذات من سباتها العميق الذى دام طويلاً، وازداد وعيها بفداحة المسافة التى تفصلها عن الآخر - الغرب - المتقدم. كان على الذات أن تواجه هذه الصدمة، وأن تعيد النظر فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

إن إعادة النظر فى الماضى - التراث - أو محاولة تأويله وقراءته لم توجد إلا من أجل الحاجة الملحة لمجاوزة الحاضر المتخلف فى جميع القطاعات وعلى جميع المستويات أملاً فى المستقبل. ويستوى

الأمر فى ذلك حين نحاول قراءة التراث أو تأويله قراءة تحرص على الاستعادة أو الاستنساخ أو الإسقاط أو التهميش أو النفى أو حتى إعادة الإنتاج أو غير ذلك من المحاولات القرائية لذلك التراث. أى أن الحاجة فى إعادة النظر فى التراث أملتها حاجات وضرورات اجتماعية وسياسية وفكرية. ولم يكن الخطاب النقدى- بوصفه جزءاً من الخطاب العام للذات العربية- بعيداً عن تلك الإشكالية، وإنما كان مشغولاً بها أيضاً، فقدم محاولات قرائية مختلفة ومتنوعة للتراث النقدى.

إن الوعى بأن ما أنجزه النقد العربى ليس كافياً، أو على أقل تقدير إن الوعى بأننا فى حاجة ماسة إلى أن نضع ما أنجزه ذلك النقد موضع المساءلة والمراجعة المستمرة، على نحو يغدو معه هذا الفعل دفعاً للمجاوزة والتقدم، وأملاً فى ممكنات المستقبل الواعد. هنا يلتفت النقد الأدبى إلى نفسه ويتحول من لغة تصف موضوعاً غيرها إلى لغة تصف موضوعاً هو إياها، ليفحص سلامة تصوراته النظرية، وممارساته الإجرائية، ومبادئه التفسيرية، هادفاً من هذه الممارسة إلى إدراك معرفى جديد يتيح له التعرف على قصور موضوعه من ناحية، وتطوير أدوات معرفته من ناحية أخرى. كان هذا الوعى - عينه - دافعاً لى على إعداد دراستى السابقة عن: "مناهج دراسة الشعر الجاهلى فى الكتابات النقدية العربية المعاصرة"، التى تقدمت بها للحصول على درجة الماجستير من جامعة المنيا (١٩٩٤). وهذا الوعى - عينه - هو الدافع وراء إعداد هذه الأطروحة التى تتناول الاتجاهات القرائية المختلفة للتراث

النقدى.

وقد اخترت لهذه الأطروحة عنواناً هو: "دوائر الاختلاف - قراءات التراث النقدى" وهو عنوان يشير - أولا -إلى أن التعامل سوف يتم مع قراءات صادرة بلغة عربية، وعن نقاد عرب، وقرأوا التراث النقدى فى أفق عربى. ويشير - ثانيًا - إلى استبعاد القراءات الاستشراقية الصادرة عن مستشرقين ينتمون إلى أفق غير الأفق العربى ويخضعون إلى أدوات فكرية ومفهومية تنتمى إلى فضاء آخر غير فضاء النقد العربى. وللسبب نفسه تم استبعاد ما قدمه نقاد عرب من قراءات صادرة بلغات أجنبية. كذلك فإن ترجمة بعض هذه القراءات إلى اللغة العربية لا يعنى أنها تحررت من السلطة المرجعية المفهومية والفكرية التى تنتمى إلى فضاء غير فضاء النقد العربى. ويشير - ثالثًا - إلى فترة زمنية تبدأ بعصر النهضة أو الإحياء وتنتهى إلى الآن.

وعلى الرغم مما بذله النقاد العرب المعاصرون من جهود مخلصة فى مجال النقد الشارح أو الميتانقد Metacrticism، فإن أحداً منهم لم يقدم - فيما أعلم - بحثاً أو أبحاثاً قائمة بذاتها تحاول أن ترصد وأن تحلل وأن تقيم الاتجاهات القرائية المختلفة للتراث النقدى فى الكتابات العربية الحديثة. والبحث الوحيد - فيما أعلم أيضاً - الذى عالج إشكالية قراءة التراث النقدى هو البحث الذى أذاعه الدكتور: "جابر عصفور" تحت عنوان: "قراءة التراث النقدى، مقدمات منهجية (١٩٩٠)، ولا أذكر عدد المرات التى قرأته فيها، ولا أذكر - أيضاً - كم مرة عدت إلى هذا البحث أسترشد وأستهدى. وعلى الرغم من

ذلك، فإن البحث لم يوجه عنايته إلى رصد الاتجاهات القرائية المختلفة للتراث النقدى. صحيح أن البحث قدم تصنيفاً لاتجاهات القراءة المختلفة، ولكن عنايته كانت موجهة إلى صياغة "المقدمات المنهجية" التى تحاول أن تقدم نهجاً متميزاً فى قراءة التراث النقدى، أو أن تقدم نظرية فى قراءة التراث تبحث عن "رؤيا عالم" ينطقها النص المقروء، ويشير إليها فى صراعاته وتوازياته ، ومن خلال علاقات التشابه التى تصله بغيره من النصوص، أو علاقات التضاد التى تضعه فى تناقض مع غيره من النصوص".

وتقع هذه الأطروحة فى مدخل وأربعة فصول، وخاتمة. وقد خصصت المدخل لدراسة إشكالية قراءة التراث فى الثقافة العربية الحديثة، وعرضت فيه المشاكل الثابتة لعملية قراءة التراث، وهى: "مشكل الماهية" و"مشكل الكيفية التى نقرأ بها التراث"، وأخيراً "مشكل الهدف من قراءة التراث". وخصصت الفصل الأول لـ "القراءات الإحيائية"، وبدأته بمهاد نظرى يحرص على إبراز العلاقة بين المشروع الإحيائى والتراث، منتقلاً من ذلك إلى عرض نماذج من القراءات الإحيائية، وهى: قراءة "محمد سعيد": "ارتياد السعر فى انتقاد الشعر"، وقراءة "حسين المرصفى": "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"، وقراءة "محمد دياب :"تاريخ آداب اللغة العربية"، وقراءة "محمد روحى الخالدى : "علم الأدب عند الإفرنج والعرب"، وأخيراً قراءة قسطاكى الحمصى :"منهل الوراد فى علم الانتقاد"، ثم أنهيته بتعقيب عام على القراءات الإحيائية. وركز الفصل الثانى على "القراءات الإسقاطية" الخاصة بفترة ما بين الحربين، وبدأته بمهاد

نظرى يرصد تحول الخطاب النقدى إلى معايير للقيمة النقدية تختلف عن النمـوذج الموروث وتوازى الخطاب الأدبى مـعـه فى ذلك أيضـاً. منتقلاً من ذلك إلى عرض نماذج من القراءات الإسقاطية وهى: قراءة "طه إبراهيم":"تاريخ النقد الأدبى عند العرب"، وقراءة "محمد مندور ":"النقـد المنهـجى عند العـرب"، ثم أخـيـراً قـراءة "مـحـمـد خلف الله":المنزع النفسى فى بحث أسـرار البـلاغـة"، وأنهيت هذا الفـصل بتعقيب عام على القراءات الإسقاطية الخاصة بفترة ما بين الحربين. وانصـرف الفـصل الثـالث إلى "القـراءات التـاريخـيـة"، فبدأته بمهاد نظرى يعرض لجـهـود "أمـين الخـولى" فى تأسيس القـراءة التـاريخيـة للتـراث النقـدى والبـلاغى، وعـرضت بعـد ذلك نماذج من القـراءات التـاريخـيـة هى:قـراءة "شكرى عـيـاد" لأثر أرسطوطاليس فى النقد العربى، وقراءة "محمد زغلول سلام": "تاريخ النقد العربى"، ثم أخيراً قراءة "إحـسـان عبـاس":"تاريخ النقـد الأدبى عند العـرب"، وأنهـيـتـه بتعقيب عام على القراءات التاريخية. أما الفصل الرابع والأخير، فقد خصصته لـ "القـراءات الحديثة"، وبدأته بمـهاد نظرى يحـدد مـعنى القـراءة الحـداثيـة، منتـقـلاً من ذلك إلى عـرض نماذج من القـراءات الحداثية، وبدأت هذا العرض بقراءة "مصطفى ناصف":"نظرية المعنى فى النقد العربى، ثم بقراءة "جابر عصفور":"قراءة محدثة فى ناقد قديم: ابن المعتـز"، ثم أخـيراً عـرضت لقـراءة "مـحـمـد عبدالمطلب": "قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى"، وأنهيت هذا الفـصل بتـعقيب عام على القـراءات الحـداثيـة. وجاءت الخـاتمة لترصـد أهم النتائج التى توصلت إليها فى هذه الدراسة.

أما عن المنهج الذى استخدمته فى هذه الأطروحة، فإنه ينطلق من أن المنهج ليس هو الطريقة المتبعة فى معالجة موضوع ما، ولا جملة خطوات ينبغى على الباحث تنفيذها، والحق أن قضية المنهج فى الثقافة العربية ستظل ملتبسة ما لم تطرح على أنها مسألة مفاهيم. لأن المنهج - فيما أظن - هو جملة التصورات العقلية والعمليات الذهنية الثاوية خلف دراسة موضوع ما، أو بعبارة أخرى: "إن المنهج هو جملة المفاهيم التى يوظفها الباحث فى معالجة موضوعه والطريقة التى يوظفها بها. ولايعنى أن تأخذ هذه المفاهيم موضع الثبات فلا تتغير ولا تتبدل لتصبح قوالب نهائية، وإنما هى أدوات إنتاجية يجب استعمالها فى كل موضوع بالكيفية التى تجعلها منتجة، وإذا لم تكن هذه المفاهيم منتجة، فعلى الباحث أن يفحص هذه المفاهيم فحصاً نقدياً أو نقضياً لكى يطور أدوات إنتاجه للمعرفة. طبقاً لما أشرت إليه أعلاه عن المنهج، فإننى حاولت توظيف جملة من المفاهيم لدراسة الاتجاهات القرائية المختلفة للتراث النقدى، ويمكن أن نجملها فيما يلى:

- إشكالية قراءة التراث إشكالية معرفية واحدة لا تتبدل ولا تتغير.

- النص / التراث منتج تاريخى ينتمى إلى سياق معرفى معين، وزمن تاريخى معين.

- النص / التراث يقع متمركزاً بين حدث إنتاجه وحدث إعادة إنتاجه، حدث كتابته وحدث قراءته.

- المنتج القرائى هو نتيجة لحدث الاتصال والتفاعل بين النص والقارئ ويسهم فيه النص بقدر ما يسهم فيه القارئ.

- كل قراءة للنص/ التراث تخضع للحياة الفكرية والاجتماعية

للعصر القارئ، وتدفعها حاجات وضرورات اجتماعية وفكرية معينة.

هذه المفاهيم قد تنتمى إلى فلسفات مختلفة أو منهجيات متباينة، ولكن توظيفى لها لم يكن توظيفاً آليا، وإنما هو توظيف يتم بوعى تام وبحرية كاملة، ولم أحاول فرضها على موضوع الدراسة، ولكنها فرضت نفسها حين ممارسة العمل لا قبله.

ولا يسعنى فى هذا المقام إلا أن أتوجه بعظيم الشكر والامتنان إلى أستاذى الدكتور: جابر عصفور على ما قدمه لى من عون ونصح وتوجيه دام سنوات، فإليه يعود أفضل ما فى هذه الدراسة، ودينى له لا تفى به يد الشكر. أما البروفسير: فدوى دوجلاس، فقد غمرتنى بعطائها طيلة عامين فى جامعة إنديانا، فلها منى عظيم التقدير والشكر والعرفان. كما أود أن أتوجه بالشكر إلى الأصدقاء: محيى الدين محسب، وعمر عبدالواحد، وحافظ المغربى على ماقدموه من عون صادق، وجهد مخلص، ورأى مستنير.

أما زوجتى فلقد تحملت معى - ولازالت - عناء هذا البحث، وكانت دافعاً لى على إنجازه، ولا أجد من الكلمات ما يعبر عن امتنانى لها.

وأخيراً إلى كل من قدم عوناً، أو أشار برأى، أو أسدى نصحاً أتقدم إليه بصادق العرفان والشكر.

والله من وراء القصد،

د. مصطفى بيومى عبدالسلام

يونيو ٢٠٠٠

مدخل

إشكالية قراءة التراث

Reading is an activity that is guided by the text, this must be processed by the reader, who is then, in turn, affected by the what he processed"Wolfgange Iser

يضطلع هذا المدخل بدراسة "إشكالية قراءة التراث"، بوصفها إشكالية قائمة فى قراءة النصوص التراثية التى تنتمى إلى مجالات معرفية مختلفة. وعلى الرغم من أن هذا البحث قد حد نفسه بـ "اتجاهات التراث النقدى" لأنه لا يستطيع أن ينهض وحده بدراسة كافة الاتجاهات القرائية فى مجالات معرفية أخرى تقع خارج حدود النقد الأدبى، فإن الباحث يرى أن هذا المدخل مشروع لأسباب نوردها فيما يلى:

أولاً: إن "إشكالية قراءة التراث "إشكالية واحدة لا تتغير ولا تتبدل بتغير وتبدل الحقل المعرفى. إن كل قراءة للنص / التراث تطمح - فيما أتصور - إلى إنتاج معرفة جديدة بالنص المقروء سواء

كان هذا النص نصاً أدبياً، أو فلسفياً أو دينياً، أو نقدياًأو سياسياً .. إلخ، ولذلك ينطوى الإشكال المعرفى لعملية قراءة التراث على علاقات أساسية ثابتة لا تتغير ولا تتبدل، مما يجعل من هذا الإشكال "إشكالاً واحداً فى قراءات متعددة متباينة بتعدد حقوق التراث وتباينها"(١). وسوف نوضح هذه النقطة تفصيلاً فى فقرة لاحقة.

ثانياً: إن النصوص التراثية على الرغم من انتمائها إلى مجالات معرفية متباينة لا فرق بينها بوصفها نصوصاً فى المقام الأول، قابلة لعملية الانقراء، أو بالأحرى ما يمكن أن نطلق عليه قابلية النصوص التراثية لعملية التأويل، فلا فرق يذكر بين النص الأدبى أو النقدى أو الفلسفى أو الدينى أو السياسى، إن كل ذلك موضوع للقراءة والتأويل. وربما يبدو صحيحاً أن إجراءات عملية القراءة تختلف من نص إلى آخر، ولكن هذا لا يعنى أن هناك فروقاً بين النصوص. إن الافتراض الذى يتوهم أن ثمة نصًا ما يمتلك قابلية لعملية القراءة أكثر من نصوص أخرى، تهدمه حقيقة النصوص بوصفها وقائع خطابية مثبتة عن طريق الكتابة، وتهدمه أيضاً حقيقة التأويل الذى وصفه "بول ريكور" بأنه "عمل الفكر الذى ينطوى أو يتوقف على فك شفرة المعنى المختفى فى المعنى الظاهر، أو كشف وفتح مستويات من المعنى المضمن فى المعنى الحرفى" (٢). ويشترك فى ذلك النص الأدبى والنقدى والفلسفى، والدينى وحتى العلمى يستخدم هو الآخر تقنيات مجازية إن صح لى أن أتوهم ذلك.

ثالثاً: إن وجهة النظر التى ترى النصوص التراثية جزراً معرفية متباينة لا يمكن الربط بينها، هى وجهة نظر مضلِّلة ومضلَّلة، لأنها

تفتقد الرؤية الشمولية للنص/التراث. وما التراث إلا موجود لغوى قائم الذات باعتباره كتلة من الدول المتراصفة" (٣)، كما يرى "المسدى" بحق فى دراسته عن "التفكير اللسانى فى الحضارة العربية". وينبغى أن ننظر إلى هذا الكل جميعاً وليس جزءاً من الكل، فالذى يقدم قراءة للنص التراثى النقدى - على سبيل المثال - فقط، يهدم وحدة الموجود الكلى أو على أقل تقدير يهدم الحضور التاريخى للنص النقدى داخل النص التراث ككل، فمن منا يستطيع أن يفصل الدرس النقدى عن الدرس البلاغى ناهيك عن علاقتهما بالدرس اللغوى والفقهى والفلسفى، "فالتراث النقدى لا ينفصل - رغم استقلاله النسبى، أو بسبب استقلاله النسبى - عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية، وعن التيارات الفكرية الكبرى التى يدور فى فلكها هو وغيره من الحقول المعرفية من ناحية ثانية" (٤).

"الإشكالية" من المصطلحات التى يشيع استخدامها بصورة لافتة للانتباه فى الفكر العربى المعاصر، وربما - أحياناً - بصورة ترادف مصطلح "المشكل" فى الفكر العربى القديم. وجذرها اللغوى العربى يحمل جانباً دلالياً من معناها الاصطلاحى، يقال أشكل عليه الأمر بمعنى التبس عليه واختلط، وأمور أشكال: متلبسة، والأشكلة اللبس (٥). ومصطلح الإشكالية" يختلف عن مصطلح "المشكل" فى الثقافة العربية القديمة، فهى ذات دلالة بنيوية شمولية، أما مصطلح "المشكل" فهو:اسم فاعل من الإشكال، والداخل فى أشكاله وأمثاله، وهو - أيضاً - الذى أشكل على السامع طريق الوصول إلى المعنى لدقته فى نفسه لا بعارض فكان خفاؤه (٦). وقد قرر "الجرجانى" : فى

كتاب "التعريفات" أن "المشكل: مالا ينال المراد منه إلا (بالتأمل) بعد الطلب" (٧). و"المشكل" بوجه عام يعنى " ماهو مشتبه فيه، ويمكن أن يقرر دون دليل كافٍ، ثم يبقى موضع نظر، ويعنى اصطلاحاً: مالا يتبين وجه الحق فيه، ويمكن أن يكون صادقاً دون قطع (٨).

أما مصطلح "الإشكالية" فهو ترجمة لمصطلح Problematic الذى شاع استخدامه فى الفكر الفلسفى ونظرية الأدب والنقد فى الغرب منذ السبعينيات أو قبل ذلك بقليل، خصوصاً عندما أعطاه تعريفه الدقيق الفيلسوف "لويز ألتوسير" فى كتابه "من أجل ماركس" "(1965) "For Marx، والإشكالية تعنى: "وحدة مجموع الفكر الذى لا تستطيع عناصره المنفصلة أن تكون معزولة منها، وتحد الإشكالية ما يمكن وما لا يمكن - أيضاً - أن يكون موضع تفكير داخلها"(٩).

ولقد أشاع "الجابرى" هذا المصطلح - فيما أظن - فى قراءته المعاصرة للتراث الفلسفى، وهى تعنى لديه: "منظومة من العلاقات التى تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة، لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل - من الناحية النظرية - إلا فى إطار حل عام يشملها جميعاً. وبعبارة أخرى: إن الإشكالية هى النظرية التى لم يتوفر إمكانية صياغتها، فهى توتر ونزوع نحو النظرية أى نحو الاستقرار الفكرى" (١٠).

ينطوى تعريف "الجابرى" على فهم دقيق للمصطلح، والذى يعطيه دلالته البنيوية الشمولية، ولكن ثمة اعتراضاً ينشأ على التذييل الذى وصف به الإشكالية بأنها نظرية لم تتوفر إمكانية صياغتها، أو هى

توتر ونزوع نحو النظرية. إن الإشكالية هى وحدة التساؤلات لمجموع الفكر، والإشكالية تحدد هذه التساؤلات. ويمكن أن أشرح ذلك من خلال المثال - عينه- الذى طرحه "الجابرى" حول "إشكالية النهضة" التى تنتظم داخلها مشاكل عديدة مترابطة كما يتصور "الجابرى" بحق (١١). إننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن نعد "إشكالية النهضة" هى "نظرية النهضة" التى لم يتوفر إمكانية صياغتها، فإمكانية صياغة نظرية للنهضة تختلف اختلافاً جذريًّا عن "إشكالية النهضة"، ولا يمكن - أيضاً - أن نتحدث عما يسمى بالتوتر والنزوع نحو نظرية النهضة، ولكن ما نستطيع أن نتحدث عنه هو وحدة مجموع التساؤلات التى يطرحها الفكر العربى الحديث والمعاصر على نفسه، التى أظن أنها لم تتم مجاوزتها إلى الآن، وهى قائمة بالفعل بوصفها إشكالية منذ أن لطمت مدافع "نابليون بونابرت" أنف أبى الهول العظيم، ولن تنتهى فيما أتصور إلا بعد أن يقدم الفكر العربى حلًّا أو حلولاً لجميع هذه التساؤلات يضمن تحقق الوجود الفاعل للإنسان العربى.

لقد وضع "رولان بارت" الإشكال المعرفى لعملية القراءة فى ثلاثة أسئلة أساسية ثابتة: ما القراءة؟ وكيف نقرأ؟ ولماذا نقرأ؟ (١٢). وفى ظنى أن التساؤل الأول لا مبرر لوجوده فى الإشكال المعرفى لعملية القراءة، لأن التساؤل الثانى يتضمنه، وربما - أيضاً - يحتويه، فالوعى بالكيفية التى نقرأ بها النصوص ينطوى على وعى بنظرية القراءة أصلاً، وإلا أصبحت القراءة مجرد ثرثرة وكلام فارغ لا طائل من ورائها. وربما يكون من الأجدى أن نطرح الإشكال

المعرفى لعملية القراءة على النحو التالى:

- ما النص؟
- وكيف نقرأ النص؟
- ولماذا نقرأ النص؟

هذه الأسئلة الأساسية الثابتة للإشكال المعرفى لعملية القراءة على وجه العموم، تبدو مشاكل ثابتة فى عملية قراءة التراث - أيضاً - على وجه الخصوص. وتتجلى على النحو التالى: ما التراث؟ "مشكل الماهية"، كيف نقرأ التراث؟ "مشكل الكيفية التى نقرأ بها التراث"، لماذا نقرأ التراث؟ "مشكل الهدف من قراءة التراث". فكل قراءة من القراءات المتعاقبة والمتزامنة، المتفقة والمتباينة تتعرض - بطريقة أو بأخرى - لمعالجة هذه المشاكل. قد يتبدل الترتيب فى المعالجة، وقد يتغير الحقل المعرفى الذى تتوجه إليه القراءة، وقد يأخذ أحدها عناية القارئ، فيأخذ مكان الصدارة مزيحاً الآخرين أو قد يتم التصريح بمعالجة أحدها دون معالجة الآخرين، وقد يتبدل المنتج القرائى بتبدل القارئين المنتمين إلى عصور قرائية مختلفة إن صح لى أن أستخدم هذا التوصيف، ولكن كل هذا يعنى - ببساطة - ثبات الأسئلة ووحدة الإشكالية فى جميع قراءات التراث، ويعنى - أيضاً - أن التغيير يتم فقط على مستوى جهاز القراءة، وليس ثمة تغيير يتم على مستوى الإشكالية.

إن إشكالية التراث إشكالية قائمة فى جميع القراءات، منذ ما اصطلح على تسميته بعصر النهضة إلى وقتنا الحالى، أو بعبارة أخرى: إن إشكالية قراءة التراث إشكالية معرفية واحدة لا تتبدل

بتبدل القارئين المتزامنين والمتعاقبين، المختلفين والمتفقين، وإنها لا تزال مفتوحة أمام كل مفكر عربى، مثقل بتراثه، مهموم بحاضره، متطلع إلى مستقبله، ليعاود التفكير فيها من الحين إلى الآخر، مادام التراث جزءًا من أزمة الذات العربية.

ما التراث؟ سؤال له ثقل الحضور فى وعى الذات العربية القارئة، وربما - أيضاً - فى الفكر العربى المعاصر جميعه، لأن التراث يشكل إحدى القضايا الرئيسة التى تقلق الذات العربية فى توجهها نحو صياغة مشروعها المستقبلى الذى نطمح إليه. ويوازى حضوره حضور ذلك الآخر - الغرب - المتقدم، الذى يفرض نموذجه الحضارى سلطة على الذات العربية فى مجالات معرفية شتى، أو بعبارة أخرى: إن الذات العربية التى تقع هنا مثقلة بما هو كائن هناك، من حيث إنه تاريخ هذه الذات أو فاعليتها الحضارية فى زمن تاريخى معين، ومهمومة فى الوقت نفسه بذلك الآخر /الغرب الذى يخطو خطوات سريعة جدًا فى تقدمه الحضارى. وبين الوعى بتاريخ الذات (التراث) وهمها بهذا الآخر، ينشأ ما يطلق عليه "جابر عصفور" "التضاد العاطفى" الذى:

"يربطنا بماضينا وتراثنا، من حيث هو مصدر قوتنا، أصالتنا، هويتنا التى يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا، ونعرف بها أنفسنا فى الوقت نفسه، سر ضعفنا، عقالنا الذى يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا، وذلك تضاد عاطفى تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها. وفى الوقت نفسه، ينعكس كلاهما على علاقتنا بالواقع، الحاضر الذى نعيشه، والذى يتسرب فيه الوجود المتصارع

للأنا والآخــر، والذى يدفــعنا إلى الوعى المتــوتر بهــمــا وبه فى آن..."(١٣)..

هذا التضاد العاطفى الذى تمارسه الذات العربية مع تراثها، يجعل من كل قراءة للتراث تعبيراً عن أزمة تشعر بها الذات، وتلتمس كل قراءة - أيضاً - من التراث أن يقدم لها حلاً لهذه الأزمة، رغبة منها فى أن تحقق ما لم تحققه بعد أو تطمح إلى أن تحققه. صحيح أن كل قراءة منقوعة فى الرغبة كما يدعى "رولان بارت" (١٤)، ولكن ثمة فرقًا كبيراً بين اللذة التى تحدث فى عملية القراءة بوصفها لذة الاكتشاف، وبين التعبير عن أزمة، وصياغة حل لها، نتيجة لخلل فى العلاقة بين الذات المدركة وموضوعها المدرك. ولقد ألح كثير من قراء التراث على هذا المعنى، فـ "أدونيس" فى كتابه "الثابت والمتحول" (١٩٧٣) يرى ما يلى:

"أخذ كل جيل عربى أو كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقاً لاتجاهه الأيديولوجى: فهو تارة واحة العقل الحر، وتارة السجن والمعتقل، وهو طوراً مهد الديموقراطية وطوراً آخر مهد العبودية. وهو حيناً، يتضمن كل شىء، وحينا فقير يحتاج إلى كل شىء.(١٥).

ولا يختلف ما يطرحه "أدونيس" عما يطرحه "طيب تيزينى" فى كتابه "من التراث إلى الثورة" (١٩٧٦):

"قضية التراث العربى فى أوجهه المتعددة، قد عوملت من كثير من المفكرين والمؤرخين والمثقفين العرب، عموماً وطوال فترات تاريخية مديدة تنتهى بالمرحلة الراهنة... بكثير من العسف والرغبة فى إخضاعه، سلباً وإيجاباً، وعلى نحو مبتذل، لمصالح وحاجات سياسية

وعملية، أو أيديولوجية نظرية، أو غير ذلك من هذا القبيل" (١٦).

أما الجابرى "فإنه يلح على هذا المعنى - أيضاً - فى كتابه "نحن والتراث" (١٩٨٠):

"القارئ العربى... مثقل بحاضره، يطلب السند فى تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته، إنه يريد أن يجد فيه "العلم" و"العقلانية" و"التقدم" و... و... أى كل ما يفتقده فى حاضره، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع، ولذلك تجده عند القراءة، يسابق الكلمات بحثاً عن المعنى الذى يستجيب لحاجته، يقرأ شيئاً ويهمل أشياء، فيمزق وحدة النص ويحرف دلالته، ويخرج به عن مجاله المعرفى التاريخى. القارئ العربى يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه، إلى مزيد من تأكيد الذات، إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له، بالشكل الذى يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع به إنجازه، إنه يقرأ كل مشاغله فى النصوص قبل أن يقرأ النصوص. (١٧).

تلح النصوص السابقة من حيث ملازمتها لدلالة أو دلالات مشتركة على تأكيد العلاقة المتوترة بين الذات العربية وتراثها، علاقة تعبر عن أزمة تشعر بها الذات، ولذلك فإن هذه الذات عندما تقرأ تراثها ترغب فى أن يقدم لها هذا التراث الحل لأزمتها الراهنة، وأن يقدم لها البديل الذى تستطيع من خلاله أن تهرب من تبعيتها للآخر، ومواجهته فى آن لكى تؤكد وجودها الفاعل.

هذه العلاقة المتوترة بين الذات العربية وتراثها تنعكس بدورها

على تحديد معنى التراث أو الإجابة على سؤال: ما التراث؟ في جميع القراءات. فلقد اصطلح عليه كثيرون أنه الموروث الثقافي والفكري، والديني، والأدبي، والفني للذات العربية، وهناك من يجعله ثقافة الماضي بتمامها وكليتها، فـ "الجابري" على سبيل المثال يرى أن هذه الثقافة:

"ليست بقايا ثقافة الماضي، بل هي "تمام" هذه الثقافة وكليتها: إنها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعمل والذهن والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنها في آن واحد: المعرفي والأيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية" (١٨).

إن هذا المعنى يضع التراث في تضاد ضمني مع المنتج المعرفي الحديث والمعاصر، بالتأكيد على أنه ثقافة الماضي بتمامها وكليتها، وهذا يعني أنه حدث تاريخي انقضى وكف عن الوجود الفعلي. إننا لا ننكر أن التراث منتج معرفي ينتمي إلى سياق تاريخي معين وإلى زمن تاريخي معين أيضاً، ولكن لا يمكن أن نعده بأي حال من الأحوال قائم الحضور هناك وكفى، لأن له قسطاً هنا على مستوى التفكير والوعي به.

كما يفترض التعريف السابق قدراً من القداسة للتراث، وقد عزز هذه الصفة أو هذا الوهم - إن صح لي أن أستخدم ذلك - وجهة النظر التي ترى العقيدة الدينية والتشريع السماوي تراثا، مثلما قرأنا في تعريف "الجابري" السابق ذكره أعلاه "العقيدة والشريعة". ويبدو أن هناك خلطاً وتداخلاً عجيبين بين مستويات ينبغي الفصل بينها، فالعقيدة ليست هي علوم العقيدة، والقرآن ليس هو علوم

القرآن، وعلم أصول الدين أو الفقه أو أصول الفقه ليست هى الدين نفسه، "فهذه العلوم جميعاً - لا استثناء لواحد منها - هى كلام تاريخى على الدين، وعلى الوحى، وهى بهذا الاعتبار تاريخية إنسانية. أما الوحى فهو نفسه الإلهى وهو المجاوز للتاريخ، تلك العلوم تراث أما الوحى فليس بتراث"(١٩). إن الفرق كبير جداً بين نص مقدس مثل القرآن، والخطابات التأويلية المختلفة لذلك النص، فهذه الخطابات لا تكتسب شرعية التقديس حينما تتأول المقدس، إنها بالأحرى خطاب الإنسان الفاعل المنتج حول الخطاب الإلهى الموجه إليه والذى يقع خارج دائرة الزمن، فالقرآن - كما وصفه الشيخ أمين الخولى - ليس تراثنا وإنما هو:

كتاب العربية الأكبر، وأثرها الأدبى الأعظم، فهو الكتاب الذى أخلد العربية، وحمى كيانها وخلد معها.. فالقرآن هو كتاب الفن العربى الأقدس" (٢٠).

وهناك تعريفات أخرى تجعل من التراث جزءاً من الواقع الذى تعيشه الذات العربية، ويشكل مخزوناً نفسيًا لهذه الذات يتحكم بأفكاره ومثله فى توجيه سلوكها، كما يرى "حسن حنفى" (٢١). وهذا التعريف يقلص معنى التراث ويحيله إلى جملة من العادات والطقوس وفنون الكلام وأصناف المشارب والمآكل والملابس. ويتعمد هذا التعريف تدميراً لتاريخية النص / التراث، ويفقده زمنه الخاص بعملية إنتاجه، بل يقطعه قطعاً منه "ليسكن حاضر القارئ ويصبح بعض أقنعته وأرديته" (٢٢). فليس ثمة فرق يذكر بين ما يدعيه "حسن حنفى" (١٩٨٠) بأن التراث:

"هو مجموعة التفاسير التى يعطيها كل جيل بناء على متطلباته الخاصة... ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة، والحقائق الدائمة التى لا تتغير، بل هو مجموع هذه النظريات فى ظرف معين، وفى موقف تاريخى محدد، وعند جماعة تضع رؤيتها، وتكون تصوراتها عن العالم" (٢٣).

وبين ما يدعيه "ثورى حمودى القبسى" (١٩٨٥) بأن التراث:

"ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهداً فردياً، وإنما حصيلة تجارب حية، وتفاعلات واعية، واجتهادات علمية، وما أثير من مواقف وطرح من آراء وعرض من إخفاقات واستجد من أحداث وتحديات، وبرز من قدرات، وأتيح من فرض وتساؤلات"(٢٤).

أو بين ما يؤكده "محمود أمين العالم" بأن التراث:

"لا يوجد فى ذاته! فالتراث هو قراءتنا له، هو موقفنا منه، هو توظيفنا له .. قد أتجاهل التراث أو أكرره حرفيًا، أو أفسره أو أستلهم أو أهول من شأنه أو أهون منه. وقد أراه على هذا النحو أو ذاك. وفى أى موقف من هذه المواقف يفقد التراث ماضيه – حتى ولو كررته حرفيًا – أى يفقد حقيقته الذاتية المرتبطة بغير شك بسياقه الزمن التاريخى الاجتماعى الخاص، ويصبح جزءًا من زمنى، من سياق حاضرى الخاص"(٢٥).

وإذا توقفنا عند نص "العالم" الذى ينطق – بطريقة واضحة – بتدمير تاريخية التراث وسحبه من سياقه الزمنى التاريخى، أو على حد تعبيره "يفقد ماضيه"، ليصبح جزءاً من سياق قارئه الزمنى وحاضره وبعض مشاكله، فإن التراث / النص" يبدو لاشىء، وإنما

هو سلاح أيديولوجى لما يتبناه قارئه ويدافع عنه. و"العالم" يبرر ذلك بمنطق يرى فيه أن:

"الموقف من التراث، ليس موقفاً من الماضى، وإنما هو موقف من الحاضر، فبحسب موقفى من الحاضر يكون موقفى من الماضى، وليس العكس كما يقال أو كما يظن"(٢٦).

هكذا يهدم "العالم" الحقيقة الموضوعية للتراث، بالإشارة إلى أن الموقف من التراث ليس موقفاً من الماضى وإنما هو موقف من الحاضر، ولكن الموقف من التراث يختلف اختلافاً جذريًا عن كون التراث حقيقة تاريخية موجودة بالفعل والقوة معاً، وحتى الموقف من التراث أو قراءتنا له يسهم فيها النص / التراث بسياقه المعرفى وشرطه التاريخى، إذ إن التعرف على سياق النص / التاريخى والمعرفى هو أولى الخطوات التى يتخذها القارئ من أجل تأويله أو إعادة تأويله، وهى تسهم من غير شك فى اتخاذ موقف منه، سواء كان هذا الموقف موقفاً سلبيًا أو نقديًا. و"العالم" فى سياق آخر يرى أنه لم يقصد نفى الحقيقة الموضوعية للتراث، شارحاً ما قصده فى السياق الأول ويتم ذلك من خلال خطاب مراوغ تبدو فيه الحيلة لممارسة سلطة إقناعية على قارئه، فيقول:

"ليس فى هذا الكلام - فى تقديرى - أية شبهة لنفى الحقيقة الموضوعية للتراث، أو رؤيته على نحو ضبابى لا كيان له. وإنما هو تأكيد لتعدد قراءة التراث وتفهمه بحسب موقف القارئ أو الدارس فكريًا وعلميًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا، إنها زوايا مختلفة لقراءة التراث"(٢٧).

إن "العالم" - فيما أتصور - لم يقدم دليلاً على نفى شبهة التدمير التاريخى للنص / التراث سوى ما يطرحه عن تعدد القراءة بتعدد قارئيها، ولكن هذا - فى حد ذاته - لا يعنى أن يسحب التراث من زمنه الذى أنتجه ليسكن زمن القارئ الذى يعيد إنتاجه، فهذا شىء وذلك شىء آخر.

إن التراث أنتج فى فترة زمنية معينة، وبَشَرُ بأعينهم يُعْزَى إليهم صنعه وإنتاجه، أو بعبارة أكثر تحديداً: إن التراث - فيما أظن - خطاب الإنسان العربى فى فترة زمنية معينة، وقد نقل إلينا عن طريق الكتابة، أو بالأحرى إن الكتابة أثبتت هذا الخطاب فجعلته نصًا، إن ذلك يعنى - باختصار شديد - أن التراث هو مجموع النصوص التى أنتجت فى فترة تاريخية محددة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها، فأصبحت جزءاً من وعيه وبنية تفكيره.

أما حدث "قراءة التراث" فهو حدث تفسيرى تأويلى، وجذره اللغوى يؤكد العملية التفسيرية التأويلية من حيث هو فعل يتضمن: الجمع والنطق والإبلاغ والبيان(٢٨). كما أنه يتوافق مع الجذر اللغوى لفعلى التفسير والتأويل من حيث أنهما يتضمنان: الجمع والكشف والإبانة(٢٩). ولا يختلف - أيضاً - الجذر اللغوى لفعل القراءة وفعلى التفسير والتأويل عن فعلى الشرح والترجمة من حيث أنهما يشيران إلى: الكشف والبيان، والنقل والتفسير(٣٠). هذا الاتصال الدلالى بين هذه الأفعال جميعاً يشير إلى أن كل فعل منها يتضمن الأفعال الأخرى بالضرورة، إن فعل القراءة - مثلاً -

يتضمن بالضرورة فعلى التفسير والتأويل، كما يتضمن فعلى الشرح والترجمة. ولا يعنينا فى هذا السياق أن نعيد الجدل القديم الذى دار حول فعلى التفسير والتأويل من حيث أن الأول يشير إلى: "العبارة عن الشىء بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل"(٣١) ، ويشير الثانى إلى: "إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل ذلك بعادة لسان العرب فى التجاوز - من تسمية الشىء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه

أو غير ذلك من الأشياء التى عدت فى تعريف أصناف الكلام المجازى"(٣٢). ولا يقلقنا - أيضاً- ما يطرحه "حسن حنفى" - حديثاً بأن فعل الشرح هو:

"العلاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضوع باعتبارهما موقفاً معرفيًا شاملاً"(٣٣).

لأن تلك العلاقة - فيما أتصور - تحتوى على جميع الأفعال السابق ذكرها أعلاه، وليس فعل الشرح فقط. وقد فطن القدماء أنفسهم إلى ذلك الاتصال والتشابك الدلالى بين هذه الأفعال جميعاً، فعلى الرغم من أن علم القراءة فى الاصطلاح القديم كان يعنى بكيفية النطق بألفاظ القرآن الكريم، فإنهم عدوه فعلاً ملازماً لفعل التفسير. وقد أشار "التهانوى" فى "كشافه" إلى ذلك بما رواه عن أبى حيان من أن:

"التفسير علم يبحث عن كيفية النطق بألفاظ القرآن، ومدلولاتها، وأحكامها الإفرادية والتركيبية، ومعانيها التى يحمل عليها حالة التركيب، وتتمات لذلك".

ثم يشرح ذلك بقوله:

"فقولنا: علم، جنس، وقولنا: يبحث عن كيفية النطق بألفاظ القرآن هو علم القراءة، ومدلولاتها أى مدلولات تلك الألفاظ، وهذا متن علم اللغة، الذى يحتاج إليه فى هذا العلم، وقولنا: وأحكامها الإفرادية والتركيبية، هذا يشمل علم الصرف والنحو والبيان والبديع، وقولنا: ومعانيها التى يحمل عليها حالة التركيب يشتمل ما دلالته بالحقيقة ودلالته بالمجاز، فإن التركيب قد يقتضى بظاهره شيئاً ويصد على الحمل عليه صاد فيحمل على غيره، وهو المجاز، وقولنا: وتتمات لذلك، هو مثل معرفة النسخ، وسبب المنزل، وتوضيح ما أبهم فى القرآن ونحو ذلك"(٣٤).

إن الاتصال الدلالى لفعل القراءة بأفعال أخرى يشير إلى أمرين، أولهما: تأكيد المعنى المعاصر للقراءة بوصفها عملية تنطوى على الفهم والكشف والتعرف(٣٥)، وثانيهما: أن فعل القراءة هو فعل هرمنيوطيقى فى المقام الأول، مثلما يشير فعل القراءة إلى عملية النطق والشرح والإبلاغ، فإن الفعل اليونانى hermeneuein يشير استخدامه - أيضاً - إلى دلالات ثلاث(٣٦):

أولاً: أن تعبر فى صوت مرتفع بكلمات، وهذا يعنى أن تلفظ أو أن تنطق.

ثانياً: أن تشرح، أو تكون فى موقف شارح.

ثالثاً: أن تترجم، كأن تترجم من لسان أجنبى إلى لسانك.

ومثلما يتصل فعل القراءة دلاليًا بأفعال مثل الشرح والتفسير والتأويل والترجمة فى اللغة العربية، فإن الفعل اليونانى القديم يتصل

دلاليًا بفعل التأويل فى الإنجليزية interpret to من حيث إنه يشير إلى التلاوة الشفوية، والشرح المعقول، والترجمة من لغة إلى أخرى(٣٧).

هذه الدلالات التى تصل فعل القراءة بأفعال أخرى سواء كان ذلك فى اللغة العربية أو اللغات الأجنبية تتجاوب جميعاً لتؤكد المعنى الهرمنيوطيقى لعملية القراءة من حيث إنها تسهم - فى تحويل المكتوب إلى منطوق، وهذا التحويل ليس استجابة مجهولة للعلامات على الورق مثل الفونوجراف، وإنما ينطوى على عملية فهم مسبق لما يصبح منطوقاً به، وينطوى أيضاً على عملية ضم العلامات بعضها إلى بعض فى قران بما يتضمن ضم خطاب القارئ نفسه إلى خطاب النص الأصلى، أن تقرأ النص يعنى أن تضم أو تقرن خطاباً جديداً إلى خطاب النص، هذا الضم للخطابات يعلن - من خلال بناء النص نفسه - عن قدرة النص الأصلية على إعادة التجديد.. إن التأويل هو النتيجة القوية للضم والتجديد"(٣٨). هذا يؤكد أن موضوع تحويل المكتوب إلى منطوق هو موضوع إنتاجى بالدرجة الأولى، أو هو موضوع أدائى، يؤدى فيه القارئ خطابه وخطاب النص فى الوقت نفسه. هذا لا يعنى أن ينطق القارئ فى حدث مشابه لحدث النص نفسه، وإنما يفترض أن ينطق بحدث جديد يبدأ من النص نفسه(٣٩). وتسهم القراءة - ثانياً فى شرح ماهو غامض أو مختف لتجعله واضحاً جلياً معلنًا، أو بعبارة أخرى: إن القراءة تبحث عن المعنى المستتر وراء المعنى الظاهر، إنها بحث عما سكت عنه النص ونفاه واستبعده ولم ينطق به، ومهمة القارئ أن يشرح لماذا سكت

النص؟ ولماذا استبعد ونفى؟ إنه يشرح آليات اشتغال النص نفسه. وتسهم القراءة أخيراً فى الترجمة بين عالمين، عالم النص وعالم القارئ، إن الكتابة بوصفها مشكلة هرمنيوطيقية تخلق نوعاً من المباعدة Distanciation بين النص والقارئ، كما يرى "بول ريكور" بحق(٤٠)، ولذلك فهناك الاحتياج الدائم إلى "هرمز" الإله اليونانى القديم أو بالأحرى إلى الوسيط الذى يتولى مهمة الترجمة من عالم إلى آخر.

هذا ما يجعل "القراءة" قرينة مباحث تتصل بنظرية الهرمنيوطيقا Hermeneutics(٤١)، وليست الهرمنيوطيقا أحد العلوم النفسية المعاصرة كما يقول "حسن حنفى"(٤٢)، وإنما هى نظرية لعمليات الفهم فى علاقتها بتأويل النصوص، أو بعبارة أخرى: إن الهرمنيوطيقا هى:

"نظرية القواعد التى توجه تفسيرا ما، أى توجه تأويل نص خاص من النصوص أو مجموعة العلامات التى يمكن النظر إليها بوصفها نصاً(٤٣).

ومثلما يتحدد الإشكال المعرفى لعملية القراءة فى ثلاثة أسئلة ثابتة ذكرناها أعلاه، فإن الهرمنيوطيقا تتعامل مع ثلاث قضايا رئيسة أيضاً(٤٤) :

١- طبيعة النص.

٢- ماذا يعنى أن تفهم نصًّا ما؟

٣- الكيفية التى يكون من خلالها الفهم والتأويل محدداً من قبل افتراضات واعتقادات الجمهور the horizon الموجه إليهم النص المؤول.

والهرمنيوطيقا تتعدد مجالاتها لتغطى حقولاً مختلفة(٤٥)، وكما تتعدد مجالاتها تتعدد المناهج الهرمنيوطيقية التى لا تخص نصاً بعينه دون آخر، ولكنها تشمل كل أنواع النصوص(٤٦).

يرى "عبدالسلام المسدى" أن:

"كل قراءة - كما هو معلوم فى اللسانيات العامة - هى تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوى قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته هى تجديد رسالته عبر الزمن. وهى إثبات لديمومة وجوده. وكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية، فتتعدد القراءة للرسالة الواحدة حسب تعدد المتقبلين فكذلك تتعدد القراءة زمنياً بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ"(٤٧).

يعتمد "المسدى" على مخطط رومان ياكوبسون" لحدث الاتصال اللغوى، بالتأكيد على أن "التراث: رسالة ينبغى تجديدها عبر الزمن، وتجديدها يعنى فك شفرة هذه الرسالة أو قراءتها طبقاً للجداول اللغوية لمن يتلقى هذه الرسالة على المستوى الآنى والتعاقبى. كما أنه يستبدل - ضمنا - العلاقة بين الكاتب والقارئ بعلاقة المتكلم والسامع، ويمكن أن نفحص ما يطرحه المسدى حول التراث والقراءة على ضوء ما يطرحه "ياكوبسون" نفسه. إن "ياكوبسون" يؤكد أن اللغة ينبغى أن تبحث فى وظائفها المتعددة، ولذلك فإنه يرى أن أى حدث كلامى أو أى حدث للاتصال اللفظى يحتوى على ست وظائف:

١- المخاطب: شخص ما يوجه أو يرسل.

٢- الرسالة: مايكون مرسلاً.
٣- المخاطب: شخص أو أشخاص مرسلة إليهم الرسالة.
ولكى يتحقق فعل الاتصال فإنه يستلزم:
٤- السياق: شيء ما يفكر فيه أو يتكلم عن المخاطب، وفى الوقت نفسه يستطيع أن يكون مدركاً للمخاطب أو باصطلاح "ياكوبسون" "المرجع".
٥- الشفرة: نظام الأصوات والإشارات والعلامات الشائع لكل من المخاطب والمخاطب، بطريقة كاملة أو جزئية، أو بعبارة أخرى: النظام المتعارف عليه بين مشفر الرسالة Encoder والذى يفكك هذه الرسالة Decoder

-6الاتصال: القناة الطبيعية، والاتصال النفسى بين المخاطب والمخاطب، الذى يجعلهما قادرين على البقاء فى عملية الاتصال.

ويقترح "ياكوبسون" مخططاً لهذه العملية على النحو التالى(٤٨).

سياق

رسالة

مخاطِب مخاطَب

اتصال

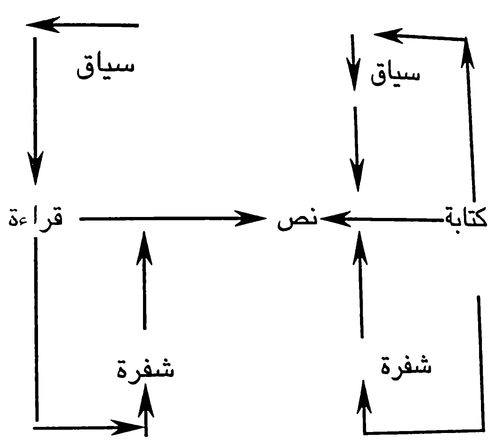
شفرة

وطبقاً لما طرحه "ياكوبسون" عن مخططه لعملية الاتصال، فإنه لم يقصد - بالطبع - المحتوى الإخبارى للرسالة، ولكنه ببساطة كان يقصد النطق ذاته بوصفه شكلاً لغوياً(٤٩). ويبدو أن "المدى" طبق مفهوم "ياكوبسون" للرسالة تطبيقاً آليًا، فجعل التراث رسالة ينبغى

تجديدها عبر الزمن بتفكيك شفرتها، وقد تجاهل - أيضاً - أن التراث وقائع خطابية مثبتة عن طريق الكتابة أو هو فى حقيقة أمره مجموعة من النصوص تنتمى إلى سياقات تاريخية ومعرفية معينة، وليس هو رسالة قائمة بنفسها كما يرى.

أما الاستبدال الضمنى للعلاقة بين الكاتب والقارئ بعلاقة المتكلم والسامع، المخاطب والمخاطب، فى مخطط "ياكوبسون"، فإنها تنطوى على خطأ فادح، يؤكد حضور الموقف الحوارى المشترك بين المتكلم والسامع فى حدث الخطاب الشفوى، وغيابه بين الكاتب والقارئ فى حدث الخطاب المكتوب، إن الخطاب المكتوب أو المثبت عن طريق الكتابة، لا يفترض وجود شخص فى مقابل شخص آخر أو أشخاص أخر، وإنما يخلق جمهوراً عريضاً يتسع من حيث المبدأ إلى كل شخص يستطيع أن يقرأ(٥٠). وإذا أضفنا إلى ذلك ما يطرحه "أمبرتو أيكو" عن نموذج الاتصال الذى طرحه "ياكوبسون" ونظرية المعلومات، والمبنى على الشفرة المشتركة بين المرسل والمستقبل، بأنه لا يصف الوظيفة الفعلية للعلاقات الاتصالية نظراً لوجود الشفرة المتباينة بينهما، والظروف الاجتماعية والثقافية المتعددة لكليهما، وأخيراً معدل قابلية المستقبل لتفسير الرسالة(٥١)، فإننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن نستبدل الكاتب بالمتكلم أو القارئ بالسامع، كما يرى "المسدى"، وإنما الذى نستطيع أن نتصوره حقاً هو وجود حدث فى مقابل حدث آخر، ويقع النص متمركزاً بين الحدث الذى أنتجه، والحدث الذى يعيد إنتاجه، أما فاعل الحدث الأول فهو غائب بطبيعة الحال من الحدث الثانى، وفاعل الحدث الثانى غائب بكل

تأكيد من الحدث الأول، أو بعبارة أخرى: إن القارئ غائب من حدث الكتابة، والكاتب غائب من حدث القراءة. إن النص ينتج غياباً مزدوجاً للقارئ والكاتب(٥٢). وعلى هذا الأساس يمكن أن نتصور تخطيطاً للوظائف الاتصالية على النحو التالى:



ماذا يعنى هذا المخطط؟ إن التراث - كما أتصور- خطاب الإنسان العربى فى فترة تاريخية معينة، والكتابة تعمل على تثبيت هذا الخطاب أو تجعل هذا الخطاب نصاً، وهذا ما اصطلح عليه القدماء أنفسهم بتدوين العلوم، وهذا يتطلب شفرة تختلف بطبيعة الحال عن شفرة الخطاب الشفوى أى شفرة لعملية الكتابة ذاتها، وفى الوقت نفسه يتطلب سياقاً معيناً يختص بزمن الكتابة نفسها. وإذ انتقلنا إلى الحدث المقابل لحدث الكتابة، وهو حدث قراءة النص، فإنه يتم فى فك شفرة النص والتعرف على سياقه الخاص، وهذا

بدوره يتطلب شفرة خاصة بعملية القراءة يتم على أساسها فك ما كان مشفراً من قبل فى النص، وفى الوقت نفسه تتطلب هذه العملية سياقاً معيناً لكى تصبح القراءة ذات دلالة فى زمنها الخاص.

أشرت فيما سبق إلى أن النص/التراث يتمركز بين حدثين، حدث إنتاجه وحدث إعادة إنتاجه، حدث الكتابة وحدث القراءة، وإذا كان حدث إنتاجه وصنعه قد تم فى زمن تاريخى معين، فإن حدث قراءاته ينطوى على زمن تاريخى مغاير أو أزمنة تاريخية متغايرة. هذا يفترض أنه لا يمكن أن نتصور حدث القراءة بمعزل عن علاقة اجتماعية ناضجة، فكل قراءة تحدث داخل المجتمع والتقاليد والفكر الكائن فى لحظة تاريخية بعينها(٥٣)، وتنطوى - أيضاً - على حاجات وضرورات تقتضيها أبعاد فكرية واجتماعية تخص تلك اللحظة.

هذا يفسر لنا تعدد المنتج القرآنى للنص/ التراث المتزامن والمتعاقب على اختلاف توجهاته وتباينه، والذى يخضع - بطريقة لا لبس فيها - للمعرفة الشاملة للعصر القارئ، أو ما يطلق عليه "أمبرتو إيكو": "الأنظمة المتحولة "للتقاليد" التى تتدخل فى فك شفرة النص من وجهات نظر مختلفة(٥٤). ولذلك فإن حدث القراءة يعانى من حدود معينة مادام يخضع إلى أنماط فكرية معينة(٥٥). وعلى الرغم من أن هذا الحدث يخضع للمعرفة الشاملة للعصر القارئ، فإنه يتشكل من ثنائية أساسية: النص / التراث بسياقه المعرفى والتاريخى، والقارئ بسياقه المعرفى وشرطه التاريخى. هذه الثنائية أكدها كثير من القارئين للنص / التراث، فـ "طيب تيزينى" فى كتابه

"من التراث إلى الثورة" (١٩٧٦) يؤكد:

"إننا فى الحين الذى نرى فيه أن التراث العربى ينبغى أن يبحث فى ضوء منهجية تراثية ناجعة علمياً، وذات أفق اجتماعى تقدمى فى الحدود القصوى من العصر الراهن، فإننا نلح من طرف آخر إلحاحاً مبدئياً مشدداً على أن هذه المنهجية لا يسعها إذا توخت المحافظة على علميتها وتقدميتها أن تأخذ بعين الاعتبار العميق الحركة الذاتية "الداخلية" للتراث العربى، فى سياقها التراثى الحقيقى، بعيداً عن مواقف القسر والإقحام"(٥٦).

ولا يختلف كثيراً ما يطرحه "طيب تيزينى" عما يطرحه "حسين مروة" فى كتابه "النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية" (١٩٧٨) ويرى أن قراءته:

"رغم انطلاقها من منظور الحاضر، علمياً وأيديولوجياً، لا تستوعب التراث إلا فى ضوء تاريخيته" أى فى ضوء حركته ضمن الزمن التاريخى الذى ينتمى إليه، أو بعبارة أكثر تدقيقاً، لا تستوعبه إلا من جهة علاقته بالبنية الاجتماعية السابقة التى أنتجته، وبالظروف التاريخية نفسها التى أنتجت بدورها تلك البنية الاجتماعية مع ما لها من خصائص العصر المعين والمجتمع المعين"(٥٧).

أما "عابد الجابرى"، فإنه يقرر أن قراءته للتراث الفلسفى معاصرة على مستويين:

"فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجى. من

هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص".

"ومن جهة أخرى، تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصراً لنا، ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن"(٥٨).

وعلى الرغم من وجود التأكيد على ثنائية القارئ والنص في النصوص السابقة فإنها تضع هذه الثنائية في حركة متضادة: "منهجية العصر الراهن" في مقابل "الحركة الذاتية الداخلية للتراث "طيب تيزيني"، "منظور الحاضر العلمي والأيدلوجي" في مقابل "الزمن التاريخي" "حسين المروة"، "الفهم والمعقولية" في مقابل "الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي" "الجابري". هذه الحركة المتضادة التي تفترضها النصوص السابقة لا مبرر لوجودها، لأن النص / التراث يتمركز بين حدث إنتاجه، وبين حدث إعادة إنتاجه، فمثلما ينتمي النص إلى تاريخ صنعه فإنه في الوقت نفسه يحرض على أزمنة أخرى تنتمي إلى تاريخ قراءته، فلا يمكن أن نتصور أن النص / التراث هو نتيجة لحدث تم وانقضى فقط، وإنما يفترض وجود حدث آخر أو أحداث تنتمي إلى أزمنة مختلفة، فالمقابلة التي تفترضها النصوص السابقة هي مقابلة واهمة إن صح لي أن أتصور ذلك. ولا تكتفي النصوص السابق ذكرها أعلاه بذلك، وإنما تجعل من هذه الثنائية المتضادة ثنائية آلية ينتقل فيها القارئ من مستوى إلى مستوى آخر، من زمن النص إلى زمن القارئ، ويبدو ذلك واضحاً في نص "الجابري" الذي ذيله بقوله:

"جعل المقروء معاصراً لنفسه معناه فصله عنا.. وجعله معاصراً

لنا معناه وصله بنا .. قراءتنا تعتمد، إذن، الفصل والوصل كخطوتين منهجيتين رئيستين"(٥٩).

ويبدو أن ممارسة فعل القراءة شيء، والطرح التجريدي عند "الجابري" شيء آخر، فإنه يبدو تبسيطاً واختزالاً لطبيعة العلاقة بين القارئ والنص / التراث، التي تتمحور فقط في آلية "الفصل الوصل" كما يرى "الجابري". إن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تقابل وتضاد، وإنما النص جزء من وعي القارئ، وجزء من بنية تفكيره، وليس كلاهما يبدو معزولاً عن الآخر في حدث القراءة "وإنما هي علاقة بين طرفين يقع بين مجالهما الحركي تداخل على أكثر من مستوى، فهي علاقة تبادلية - بمعنى من المعاني - في المستوى المعرفي والوجودي على السواء"(٦٠).

إن حدث القراءة هو حدث اتصالي وتفاعلي بين قارىء ونص ونشاط يقوم به القارئ وفي الوقت نفسه يرشد إليه النص ويشير إليه، هذا يعني أننا لا نستطيع أن نستخدم النص كما نريد، ولكن كما النص يريد(٦١). هذا لا يفترض - أيضاً - أن للنص دلالة وحيدة ممكنة ينبغي على القارئ البحث عنها واستخراجها، ولا يمكن له أن يتجاوزها أو يتخطاها، وإنما يفترض أن للنص معاني ممكنة، تمكن القارئ من أن يؤدي أحد هذه المعاني. إن حدث الاتصال والتفاعل بين القارئ والمقروء لا ينطوي - أصلاً - على موقف مشترك بينهما كما يبدو في أشكال الاتصال الأخرى، وإنما هو حدث يبدأ بغياب هذا الموقف المشترك بين القارئ والنص. هذا ما يطلق عليه "ريكو" "المباعدة" Distanciation بين القارئ والنص، أو

ما يطلق عليه "ولفجانج أيزر" اللا تناسق الأساسى Fundamental Asymmetryبين القارئ والنص(٦٢). ومن هنا يبدأ القارئ بعبور هذه الهوة التى تفصله عن النص ببذل أو تكييف مخططات تؤسس له موقفاً مشتركاً بينه وبين النص، فتصبح "المباعدة" اتصالا، و"اللاتناسق" انسجاما وتفاعلاً. إن هذا لا يعنى - كما يرى حسن حنفى - أن النص:

"قول صامت، نطق ساكن، حروف مرئية، مدونة حرفية، ورق ومداد، والقراءة تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلناً، ونطقاً مسموعاً، وتوجيهات عملية، ومعارك سياسية أو اجتماعية".

أو أن النص:

"بلا موقف، صورة بلا مضمون، غطاء بلا آنية، لفظ بلا معنى، روح بلا جسد"(٦٣).

وإنما يعنى - فى الحقيقة - أن النص يحرض القارئ ويستثيره على وجهات نظر متغيرة. إن النص ليس قولاً صامتاً ونطقاً ساكنا، وإنما هو خطاب مثبت عن طريق الكتابة، والكتابة ليست أداة يتحول معها المنطوق إلى مكتوب فيصبح "حروفاً مرئية، ومدونة حرفية" كما نتوهم، وإنما هى استنساخ لحقيقة الخطاب أو بالأحرى إن الكتابة ظل باهت للخطاب. إن الخطاب المنطوق يمتلك قوة من الوضوح يفقدها عندما يصبح خطاباً مكتوباً، إنه ينبغى علينا ألا ننسى - كما يشير "بلمر" - أن اللغة الشفوية مفهومة بطريقة أسهل بكثير من اللغة المكتوبة(٦٤). وفى عملية تدوين الخطاب أو كتابته، تثبت الكتابة شيئاً وتتجاوز فى نفس اللحظة عن أشياء أخرى. إن هذا - جميعه

- يعنى أن النص يحتوى على كثير من المساحات البيضاء الفارغة، ويحتوى - أيضاً - على كثير من أساليب النفى والاستبعاد، إنها - جميعاً - تبدو- فيما أتصور - خصوصيات بنيوية لانشغال النص نفسه. ولذلك، فإن القارئ عندما يعبر الفجوة التى بينه وبين النص باذلاً مخططات تتكيف لكى تستوعب ما هو فارغ فى النص لتملأه، وتستحضر فى الوقت نفسه ما هو غائب ومنفى ومستبعد فتعلنه، فإنه يؤسس موقفاً مشتركًا بينه وبين النص، عندئذ يصل إلى حالة من التفاعل بين مخططاته المبذولة للكشف والتعرف، وبين فراغات النص واستبعاده ونفيه. إنه بالقدر نفسه الذى يتحرك فيه القارئ لإنتاج معرفة جديدة بالمقروء/النص، فإن النص يقدم له ما يمكن أن يتحرك فيه ويدل عليه، أو كما يقول "أيزر" إن:

"نشاط القارئ - أيًا كان - يجب أن يكون محكوماً من قبل النص"(٦٥).

إن العلاقة بين القارئ والنص علاقة اتصال وتفاعل، وليست علاقة تنافر، وهى علاقة يسهم فيها القارئ بقدر ما يسهم فيها النص، وتنبنى - كما يقول "جابر عصفور" - على "تفاعل بين أبنية أو منظومات من القواعد الضمنية، التى تنطوى عليها كل من أنساق القارئ والمقروء، فهو تفاعل بين محركات قرائية أو موجات أدائية، تحدد للقارئ ما يمكن أن يقرأه فى المقروء وتوجه إليه، فى الوقت الذى تحدد ما يمكن أن ينقرئ من المقروء وتدل عليه"(٦٦). أما المنتج القرائى فهو نتيجة لهذا الاتصال والتفاعل بين قطبى حدث القراءة "القارئ والنص". هذا ينفى ما يدعيه أو يتوهمه البعض أن ثمة قراءة

حرفية للنصوص أو بالأحرى قراءة لا تسهم فى إنتاج المقروء، وينفى أيضاً ما يطرحه البعض بأن النص لا شيء والقارئ الذى يحيله إلى معنى. فـ "الجابرى" فى قراءته للخطاب العربى المعاصر (١٩٨٢) يتحدث عن نوع من القراءة يسميه: القراءة الاستنساخية أو القراءة ذات البعد الواحد، فيرى أن:

هناك – أولاً – القراءة التى تقبل، أو تريد الوقوف عند حدود التلقى المباشر، وتجتهد فى أن يكون هذا التلقى بأكبر قدر من الأمانة أى بأقل تدخل ممكن، هذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، تبرز ما يبرز وتخفى ما يخفى لتقدم لنا صورة طبق الأصل – إلى هذه الدرجة أو تلك – عن المقروء، أى تعبيراً "مطابقاً لوجهة النظر الصريحة المكشوفة التى يحملها.. مثل هذه القراءة نسميها "استنساخية" أو "القراءة ذات البعد الواحد" لكونها تحاول جاهدة أن تتبنى نفس البعد الذى يتحدث منه صاحب النص"(٦٧).

ولا يختلف ما يطرحه "الجابرى" عن هذا النوع من القراءة عما أسماه فى سياق آخر بـ "القراءة السلفية للتراث"، مؤكداً أن:

"القراءة السلفية للتراث، قراءة لا تاريخية، وبالتالى فهى لا يمكن أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث هو: الفهم التراثى للتراث. التراث يحتويها وهى لا تستطيع أن تحتويه لأنها: التراث يكرر نفسه"(٦٨).

أما "حسن حنفى" فإنه لا يفترض وجود قراءة استنساخية مثلما يفعل "الجابرى" وإنما يؤكد أن النص لا شيء، وينفى أن يكون له إسهامه الفاعل فى حدث القراءة، فيرى أن:

"النص صورة بلا مضمون، روح بلا جسد، والقراءة هى التى تعطيه مضموناً وجسداً، تجعله يضم هذا الفرد أو هذه المجموعة، هذه الأمة أو البشرية جمعاء. هى التى تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه إليهم النص"(٦٩).

ويشير "على حرب" فى كتابه "نقد النص" (١٩٩٣) إلى أن هناك قراءة تلغى النص، وقراءة أخرى تلغى نفسها، ويؤكد أن القراءة لا بد أن تختلف عن النص المقروء، فيقول:

"القراءة التى تقول مايريد المؤلف قوله، فلا مبرر لها أصلاً لأن الأصل هو أولى منها ويغنى عنها. إلا إذا كانت القراءة تدعى أساساً أنها تقول ما لم يحسن المؤلف قوله، وفى هذه الحالة تغنى القراءة عن النص، وتصبح أولى منه. وهكذا ثمة قراءة تلغى النص، تقابلها قراءة تلغى نفسها هى أشبه باللاقراءة وأعنى بها القراءة الميتة التى هى نوع من اللغو أو الهذر أو الثرثرة"(٧٠).

إن التأمل لحدث القراءة وما ينطوى عليه من اتصال وتفاعل بين القارئ والنص يفضى إلى رفض مقولة القراءة الاستنساخية أو الحرفية أو الميتة أو يمكن أن تطلق عليها ما تشاء من النعوت، كما يفضى، أيضاً، إلى رفض مقولة إن النص ليس له وجوده المستقل أو أن النص مجموعة من المتغيرات وليس به ثوابت. والقارئ هو الذى يعطيه وجوده وثباته. إن القارئ - لا يقوم بعمل برئ على الإطلاق، وإنما يسهم فى تكييف مخططات طبقاً لمعطيات النص المقروء، فلا يمكن أن نتصور أن ثمة قارئاً يكرر النص أو يريد الوقوف عند منطوق النص الصريح المكشوف، وبالقدر نفسه لا يمكن أن نتصور

قارئاً يحدد مضموناً للنص دون أن يقدم له النص ذلك. والذى يتوهم أنه يقوم بعملية استنساخ نص ما، أيًا كان هذا النص، أو الذى يتوهم أنه يقوم بتشكيل النص طبقاً لحاجاته وظروفه الخاصة، فإن كليهما يحاول أن يخدعنا وأن يخدع نفسه فى الأصل، كلاهما يحاول - سواء كان هذا يتم عن وعى أو لا وعى فالأمر سيان - أن يدشن لخطابه سلطة ما تفوق سلطة النص الأصلى. وعلى الرغم من أن "الجابرى" يشير إلى القراءة ذات البعد الواحد أو الاستنساخية، أو ما يطلق عليه فى سياق مغاير "الفهم التراثى للتراث"، فإنه يؤكد فى موضع آخر على أن هذه القراءة لا وجود لها أصلاً:

"لا ندعى أننا نقوم بعمل برىء، أى بقراءة لا تسهم فى إنتاج المقروء، فمثل هذه القراءة لا وجود لها، وإذا وجدت فإنها النص ذاته بدون قراءة" (٧١).

وإذا كان الجابرى ينفى وجود ما أطلق عليه القراءة الاستنساخية أو القراءة ذات البعد الواحد، فإن "حسن حنفى" فى "التراث والتجديد" يحدثنا عن الاحتمالات الموجودة فى النص، والتى يضاف إليها احتمالات جديدة تخص القارئ، ويحدثنا - أيضاً - عن الكيفية التى يقوم بها القارئ لاختيار الاحتمالات الموجودة فى النص طبقاً لمخططاته الخاصة، فيقول:

"مهمة التراث والتجديد هى إعادة كل الاحتمالات القديمة بل ووضع احتمالات جديدة، واختيار أنسبها لحاجات العصر، إذن لا يوجد مقياس عملى، فالاختيار المنتج الفعال المجيب لمطالب العصر هو الاختيار المطلوب، ولا يعنى ذلك أن باقى الاختيارات خاطئة، بل

يعنى أنها تظل تفسيرات محتملة لظروف أخرى وعصور أخرى ولت أم مازالت قائمة"(٧٢).

أشرت - فيما سبق - إلى أن القراءة ظاهرة اجتماعية تخضع إلى أنماط فكرية معينة، وتدفعها - أيضاً - حاجات وضرورات اجتماعية وفكرية. هذا يعنى - ببساطة شديدة - أن كل قراءة للنص / التراث تنطوى على رغبة أو أمل ضمنى فى تغيير العالم الذى نتحرك فيه ونتوجه إليه. إن القراءة عملية واعية فى المقام الأول، أى إن الإدراك العفوى لمعطى ما لا يمكن أن يعد قراءة بأى حال من الأحوال(٧٣). إنها تنطلق - أصلاً - من وعى القارئ بنفسه ووعيه بالنص/المقروء. ومادام التراث متسربا إلى وعى الذات العربية القارئة تتأمل نفسها بقدر ما تتأمل موضوعها المقروء، وينعكس وعيها على نفسها كما ينعكس على موضوع المقروء. هذا جميعه يتحرك فى إطار الرغبة أو الأمل الضمنى فى تغيير واقع هذه الذات من واقع مترد إلى واقع مأمول، ومن حاضر متخلف إلى مستقبل متقدم، ويتحدد معه السؤال الكائن فى كل قراءة للنص / التراث: لماذا نقرأ التراث؟.

هذا يجعلنا نختلف مع ما يطرحه "محمد أركون" فى بحثه عن: التراث: محتواه وهويته - إيجابياته وسلبياته" من أن الاستعمار:

"ساعد على إحياء الوعى التاريخى بالمعنى الحديث، وهذه ظاهرة مهمة كثيراً ماينكرها الداعون إلى إحياء التراث متناسين أن عملية إحياء التراث لا تتم إلا بالمنهاج التاريخى القويم وإيقاظ الوعى التاريخى"(٧٤).

ويشرح "أركون" كيف ساعد الاستعمار على إحياء التراث مشيراً إلى الجهود المبذولة من قبل الاستشراق لقراءة التراث العربى قراءة علمية عصرية، فيقول:

"(المغنى) للقاضى عبدالجبار لم يعثر على مخطوطه إلا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن، ولم يتم تحقيقه إلا فى الستينيات، أما تقديم آرائه وطريقته التفكيرية فى دراسة علمية عصرية، فلا نجد إلا عند المستشرقين، وكذلك لا نجد حتى اليوم فى المكتبة العربية بحوثاً تاريخية مدركة لما فى كتب الجاحظ من نقد عقلانى ورفض للنزعة المثيولوجية التلبيسية فى كتابة تاريخ الإسلام.. ولذا سبق المستشرقون فى عملية إحياء التراث العربى فى أوائل القرن التاسع عشر مع العلماء المصاحبين لبونابرت أثناء حملته على مصر. وكان من العوامل القوية فى بث روح الحداثة العقلية فى الحياة الثقافية العربية فى عهد النهضة"(٧٥).

إن "أركون" يقلب وجه الحقيقة، ويديرها لصالح الاستشراق والاستعمار بل إنه يدافع عن هذه الحقيقة المقلوبة. وربما إن صح لى أن أهمل ما ينطق به نصه وأتجاوزه إلى ما يخفيه ويستبعده - يدافع عن نفسه بوصفه أحد العناصر التى تسهم فى بناء الفكر الاستشراقى. والحقيقة المقلوبة التى يدعيها "أركون" والتى يمكن تعديلها على النحو الآتى: الاستشراق ساعد على إحياء التراث العربى من أجل السيطرة والهيمنة الاستعمارية. إننى لا أنكر أن الاستعمار كان له دوره فى إيقاظ الوعى العربى، ولكن لا بد أن نفصل بين الباعث والحافز على إيقاظ الوعى والوعى ذاته. ويبدو لى

أن الأمر أعقد بكثير مما يدعى "أركون" ويمكن أن أطلق عليه عبارة واحدة هى: "استراتيجية الاستعمار والتحرير"، والاستعمار فى تلك العبارة لا يعنى فقط استعمار الأرض، وإنما يشير أيضاً - إلى استعمار كل شىء بداية من الأرض وانتهاء بالعقول.

هذا ما جعلنا نختلف - أيضاً - مع ما يطرحه "جورج طرابيشى" فى كتابه: "المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسى لعصاب جماعى"(١٩٩١)، من أن وعى القارئ العربى بتراثه والتلاحق المتزايد للندوات التى تواتر عقدها فى السبعينيات والثمانينيات حول التراث، أى بعد هزيمة يونيو (١٩٦٧)، كان مصدره:

"العجز الذى بدا واضحاً أن ذلك الأب الفعلى الذى كان عبد الناصر مرشحاً أن يكونه هو ما أوجد حاجة نفسية قهرية لا إلى إحياء ذكرى الأب التاريخى الحامى الذى كان السلطان العثمانى على امتداد قرون أربعة، بل كذلك إلى التشبث بحبل أب رمزى أعرق قدماً وأعمق تجذراً فى التاريخ، وأكثر قابلية للأمثلة، نعنى به التراث"(٧٩).

صحيح أن هزيمة يونيه (١٩٦٧) قد ألحقت بالعرب خسائر فادحة على مستويات عديدة، وصحيح - أيضاً أنه ثمة تلاحق متصاعد بالوعى بالتراث فى أشكال مختلفة، نتيجة لما أحدثته الهزيمة من تخلخل وانكسار اليقين العام أمام الذات العربية، ولكن لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن ندعى كما يدعى "جورج طرابيشى" أن غياب الأب أو "عبد الناصر" هو ما دعا المثقفين العرب إلى ممارسة حالة من العصاب المرضى الجماعى، والتمسك بحبل أب رمزى هو

التراث. وإنما الذى يمكن أن نتصوره، حقاً، أن الهزيمة دفعت الذات العربية إلى أن تعيد النظر فى كل شىء، بعدما خرجت من التجربة الناصرية صفر اليدين. إن وعى القارئ بتراثه أو بنفسه فالأمر سيان - إن صح لى أن أستخدم ذلك - إنما ينطوى على الوعى بالتراث من حيث هو "إشكالية" كما يرى جابر عصفور بحق، وهى:

"إشكالية قائمة فى جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها من ناحية، وجدلها مع الآخر الذى يتدخل فى نظرتها إلى حاضرها وماضيها ومستقبلها من ناحية ثانية. وتلك إشكالية تزيد من حدتها وتوترها "الدافعية" التى تتحرك وراء الوعى بها من حيث هى إشكالية، والتى تنطلق بالشعور بتخلف الحاضر، وانكسار اليقين العام، وتخلخل المشروع أو المشاريع الفكرية السائدة، والرغبة (المكبوحة، المقموعة) فى الانتقال من مبدأ الحرية، ومن واقع منهزم إلى واقع منتصر، وما يوازى ذلك - أو يترتب عليه - من تحرك "الذات القومية" من آلية الدفاع إلى آلية التعرف والاكتشاف التى هى آلية "إعادة قراءة" وعلتها الأولى فى الوقت نفسه"(٧٢).

هذا الوعى بالتراث من حيث هو إشكالية قائمة فى جدل الأنا والاخر، يجد تمظهره فى ثنائية متوهمة، شغل الفكر العربى الحديث والمعاصر - طويلاً - بصياغتها منذ ما اصطلح على تسميته بعصر النهضة حتى وقتنا الحالى. وتأخذ هذه الثنائية مترادفات يمكن استبدالها فى علاقة التضاد الدلالى بين طرفيها، فأحياناً يطلق عليها: "التواصل والانقطاع" أو "الفكر العربى والفكر الغربى" أو "الأنا والآخر" أو "الأصالة والمعاصرة" أو "التراث والحداثة"، ويمكن

لك أن تضع استبدالات أخرى كيفما تشاء.

وقد حرص الفكر العربى على تقديم حلول لهذه الثنائية المتضادة، فمرة يشغل نفسه بمحاولة "تجديد الفكر العربى" منطلقاً من البحث "عن طريق للفكر العربى يضمن له أن يكون عربياً حقاً ومعاصراً حقاً، مؤكداً أن الطريق هو "أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه عملياً، فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستحدثة. فكل طريقة للعمل اصطنعها الأقدمون وجاءت طريقة أنجح منها، كان لا بد من اطراح الطريقة القديمة، ووضعها على رف الماضى الذى لا يعنى به إلا المؤرخون". هذه المخاتلة التى يقدمها صاحب تجديد الفكر العربى أو بالأحرى خطابه المراوغ الذى يوهم بأن ثمة عملية انتقاء واختيار أو عملية للتحرك فى أفق برجماتى/ نفعى، ينتهى صريحاً رافضاً ما ادعاه من قبل بعربية الفكر ومعاصرته، فيرى أن:

- "المشكلة الكبرى الآن، كيف نتحول من ثقافة اللفظ إلى ثقافة العلم والتقنية والصناعة؟ وواضح أن ذلك لن يكون بالرجوع إلى تراث قديم، وأن مصدره الوحيد هو أن نتجه إلى أوروبا وأمريكا نستقى من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء، وما استطعنا من القبول وتمثل ماقبلنا".

- "إنى لأقولها صريحة واضحة: إما أن نعيش بفكره ومشكلاته، وإما أن نرفضه ونوصد دونه الأبواب لنعيش تراثنا... نحن فى ذلك أحرار، لكننا لا نملك الحرية فى أن نوحد بين الفكرين"(٧٨).

ومرة ثانية يشغل نفسه باستيعاب التراث بشكل جديد، وتوظيفه فى مجال تحرير الفكر العربى الحاضر من سيطرة التبعية للفكر

الاستعمارى وللأيديولوجية البرجوازية، بتدخلها التاريخى فى البنية الاجتماعية العربية، إن هذا التوظيف ينتهى إلى نتيجة مؤداها:

"الخروج من قضية التراث من كونها قضية الماضى لذاته، أو كونها إسقاطًا للماضى على الحاضر، إلى كونها قضية الحاضر نفسه، وذلك من خلال رؤية الحاضر فى حركة صيرورة تتفاعل فى داخلها منجزات الماضى وممكنات المستقبل تفاعلاً ديناميًا تطورياً صاعداً، رغم التقطع الحادث فى مجرى حركة الصيرورة هذه، سواء كان التقطع داخلاً فى طبيعة الوحدة الدياليكتيكية لهذا المجرى أم كان من التقطع القسرى الطارئ من جانب القوى المعادية لمحتوى الحركة الثورية العربية الحاضرة"(٧٩).

ومرة ثالثة يشغل نفسه بالكيفية التى يمكن من خلالها إقامة فكر عربى مستقل بعيداً عن موجات الغزو الأوروبى التى اجتاحت كل شيء، وفرضت على المثقفين العرب أن يتشبثوا بالحضارة الأوروبية لكى تقدم لهم الحلول لمشكلات واقعهم، وقد أسفر هذا التشبث عن حالة خيبة عند العرب، فهم لم يقبضوا على شيء، ولم يعرفوا بعد طريق الخلاص، وطريق الخلاص الذى يطرحه صاحب "الوسطية العربية" يبدأ بوضع سؤال "كيف يمكن إقامة فكر عربى مستقبل؟" موضع التحقق، ولذا فإنه:

"لا يكتفى بدراسة الثقافة العربية بطريقة متفرقة تركز على ظاهرة، أو على شخصية، أو على فترة زمنية، بل تبحث عن العامل الرئيس الذى يلقى بظلاله فى كل زمان ومكان على النواحى السلوكية والخلقية والشعورية والمنهجية"(٨٠).

ومرة أخيرة يهتم بإعادة بناء العلوم وشروط تجديدها(٨١). أو يؤكد أن الحاجة إلى الاشتغال بالتراث تمليها الحاجة إلى تحديث كيفية تعاملنا معه أصلاً، خدمة للحداثة وتأصيلاً لها، أو بعبارة أخرى:

"إعادة كتابة تاريخنا الثقافى، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه من جهة، وبين التاريخ الثقافى العالمى من جهة أخرى، وعلى أسس علمية وبروح نقدية"(٨٢).

إن ثنائية "الأصالة / المعاصرة" أو "التراث/ الحداثة" متوهمة وزائفة، ولعلى أتصور أن هناك شيئاً يكمن خلف هذا الوهم أو الزيف، أظنه غياب الجدل الفاعل بين الأنا والآخر. ربما يتصور البعض أن علاقتنا بالآخر علاقة تبعية على مستويات حضارية عديدة أخصها السياسة والاقتصاد أو علاقة تقليد الغالب كما ذكر "ابن خلدون". هذا التصور ليس من طبيعة إنسانيه أو فكرية، وإنما هو من طبيعة سياسية أيديولوجية، ولدتها - فى الأساس - النزعة الاستعمارية الغربية. ولذلك فإن هذا التصور ينتج الشعور بالدونية تجاه الآخر/ المتقدم، وتتحول قراءتنا للتراث (ماضى الأنا المجيد) إلى حالة من الدفاع عن الذات ونفى الشعور بالدونية. إن غياب الجدل الفاعل مع التراث والآخر أو بالأحرى فقدان الذات العربية لفاعليتها هو ما يجعلها تلجأ إلى أحد الطريقين: إما الاعتصام والاحتماء بالتراث، وإما التقليد والتبعية والاستهلاك للمنتج المعرفى الغربى. وفى تقديرى أن المشكلة ليست مشكلة أصالة ومعاصرة أو تراث وحداثة أو شرق متخلف وغرب متقدم، ففى "الغرب أنواع كثيرة

من الغرب أكثر انحطاطاً من أى انحطاط عربى إسلامى، وفى الشرق العربى الإسلامى أنواع كثيرة من الشرق أكثر تقدماً من أى تقدم غربى"(٨٣)، وإنما المشكلة تكمن - كما وصفها "على حرب" - فى:

"عدم القدرة على تحويل المعرفة بالتراث من معرفة ميتة إلى معرفة حية، كما تتجلى أيضاً فى عدم القدرة على إنتاج حقائق جديدة حول وقائع العالم المعاصر، أو على تكوين ميادين علمية تغطى معرفياً ممارسات وأنشطة تتنوع وتتشعب باستمرار"(٨٤).

إن الجدل الفاعل يؤكد أن ثمة اشتباكاً وحضوراً متبادلاً لكل من التراث والآخر فى وعى الذات العربية القارئة، هذا ما يجعل من كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث، "إذ بقدر ما يؤثر التراث فى تعرفنا الآخر وإدراكه، فإن الآخر- بدوره - يؤثر فى تعرفنا التراث وإدراكه"(٨٥).هذا الحضور المتبادل والمشتبك فى وعى الذات العربية القارئة لا يعنى أن يسقط أحدهما على الآخر، بحيث يصبح التراث هو الآخر أو الآخر هو التراث فى عملية تبادلية يأخذ كل منهما موقع الآخر، وما يترتب على ذلك من عملية نفى للسياق الذى أنتج فيه كل منهما. ويمكن أن أشرح ذلك بعبارة أخرى:

سوف أفترض أننى أقدم قراءة لـ "عبد القاهر الجرجانى" أو "القاضى عبد الجبار" أو "الغزالى" أو "سيبويه"، هذا لا يعنى أن يتحول الشيخ الأشعرى "عبد القاهر" إلى "فردينان دى سوسير" أو "جاك دريدا" أو يخلع عمامته ويرتدى قبعة "رولان بارت" الناقد

الفرنسى، ولا يعنى أن القاضى عبدالجبار شيخ الاعتزال يتحول إلى أحد الفلاسفة العقليين، أو يتحول "الغزالى" بقدرة قادر إلى "ديكارت"، أو يتحول "سيبويه" إلى "تشومسكى"، وفى الوقت نفسه عندما أقدم قراءة لـ "بول ريكور" أو "أمبرتو إيكو" يتحول معها "ريكور" إلى "الزركشى" مثلاً أو "السيوطى"، ويتحول "إيكو" إلى "ابن جنى"، وإنما يعنى أنه حين أقرأ أو أدخل فى جدل مع "عبدالقاهر"، فإن "دى سوسير" أو "ريتشاردز" يقدم لى ما يمكن أن أجادل "عبد القاهر" فيما يطرحه من مشكلات وقضايا، وفى الوقت نفسه يمكن لى أن أقرأ أو أجادل "دى سوسير" أو "ريتشاردز" بما أنتجته من خلال جدلى مع "عبدالقاهر".

إن الجدل الفاعل يستلزم أن ننظر إلى التراث بوصفه نصوصاً لا قداسة لها على الإطلاق، لا بوصفه حقائق مطلقة ونهائية ومقدسة فى آن، تشكل معياراً للحياة توجه السلوك وتقود الفكر. وقد أشرت إلى ما يعزز شبهة القداسة الملتصقة بالتراث، وما النص / التراث إلا حركة بين قوى مختلفة، أو هو مجموعة قوى يؤيد بعضها بعضاً ويناوىء بعضها بعضاً(٨٦). ولكى يقرأ هذا النص قراءة فاعلة منتجة ينبغى علينا - أولاً - أن نتحرر من جميع الأوهام الملصقة بعقولنا حول هذا النص، فنعيد اكتشافه ومساءلته، لإبراز ما يخفيه ويستبعده أو بالأحرى نقرأه قراءة تفكيكية تحاول أن تبحث عن التناقضات المختفية داخل النص الذى تبدو مقطوعة عن وحدته الظاهرة(٨٧)، وينبغى علينا - ثانياً - أن نتحرر من سلطة الخطابات الزائفة والساذجة التى تدعى أن الآخر هو العدو اللدود

الذى يتربص بنا، وما العدو اللدود سوى ذواتنا غير الفاعلة وغير المنتجة. وقد يظن البعض أن هذه الدعوة للتغريب، وإنما هى دعوة للكيفية التى يمكن من خلالها أن نصنع الغد المأمول، لأن الغرب ليس غربهم وحدهم، ولأننى لى فيه مثلما لهم فيه، ولأن الحضارات الإنسانية ليست ملكاً لأحد دون الآخر، أو ميراثاً يتوارثه من صنعوه فقط، وقد كان الغرب وريثاً لحضارتنا العربية فى الحين الذى ورثناها نحن تاريخاً انقضى وكف عن الوجود الفعلى. علينا، إذن، أن نواجه الآخر بدون عقد نقص أو دونية، وأن نتحرر من سلطة النصوص لننتقل إلى سلطة التأويل، وسلطة التأويل ليست ذات طبيعة استبدادية بالنصوص، أو ما يمكن أن نطلق عليه عملية الإسقاط فى القراءة، وإنما هى ذات طبيعة جدلية تؤكد على أن التأويل سلطة عالمة تحرر الذات من أوهام الحقائق المطلقة والنهائية، وتحررها من عقد النقص والشعور بالدونية.

هذا ما يجعلنى أقرأ أو أجادل "الجاحظ" أو "عبدالقاهر" مثلما أقرأ أو أجادل "دى سوسير" و"دريدا، وتجعلنى أقرأ "مصطفى ناصف"، و"جابر عصفور"، و"عبدالسلام المسدى"، و"عابد الجابرى"، و"حسن حنفى"، و"على حرب"، مثلما أقرأ رتشاردز، وريكو، وإيكو، ودريدا، وفوكو، وإيجلتون، وجدامر. هكذا يصبح الجدل الفاعل مع التراث والآخر:

"محصلة تفاعل، يبدأ وينتهى بالشرط التاريخى للحظة التى تتهيأ فيها الأمة للانطلاق، سواء من علاقتها بالعناصر المتحولة فى حاضرها الذى يتطلع إلى غده، أو علاقتها المتضادة بالآخر الذى

تحاول الإفادة من تجربة تقدمه، والتخلص من التبعية له، أو علاقتها المتوترة بعناصر تراثها الممتد فى حاضرها، بوصفها إمكانيات للتقدم والتخلف"(٨٨).

الهـوامـش

(١) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٢، ص ٥٢ .

(٢) Paul Ricoeur, The Conflict of Interpretations, Essays in Herme-neutics, Ed.By Don Inda, Northwestern University press 1974.P.13

(3) عبدالسلام المسدى: الفكر اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، تونس ١٩٨٦، ص١٢ .

(٤) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص٥٧.

(٥) راجع مادة "تشكل" في:

– ابن منظور، الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٥-١٩٥٦ .

– الفيروزابادى، العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩ .

(٦) التهانوى، محمد على الفاروقى: كشاف اصطلاحات الفنون، مادة "مشكل"، الجزء الرابع، تحقيق: لطفى عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية: عبد المنعم محمد حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧ .

(٧) الجرجانى، على بن محمد السيد الشريف: كتاب التعريفات، معجم فلسفى، منطقى، صوفى، فقهى، لغوى، نحوى، مادة "مشكل"، تحقيق: عبد المنعم الحنفى، دار الرشاد، القاهرة ١٩٩١ .

(٨) المعجم الفلسفى، مادة "مشكل"، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣

(٩) John Thurston, Problematic, in Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1993.P.616

(10)محمد عابد الجابرى: نحن والتراث، قراءات معاصرة فى تراثنا الفلسفى، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٠ ، ص٢٩ .

(١١) راجع السابق، ص ٢٩، ٣٠ .

(12)راجع: Roland Barthes, On Reading, in the Rusltle of Language, Trans, by Richard Howard, Universith of California Press, Berkeley and Los Angelos 1989, P.33

(13)جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٦٤

(١٤) See Roland Bathes, On Reading, in the Rustle of Language, P.35

(15)أدونيس، على أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب، ١- الأصول، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٣، ص ٥

(١٦) طيب تيزينى: من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة فى قضية التراث العربى، دار دمشق ودار الجيل، الطبعة الثالثة، دمشق بيروت ١٩٧٩، ص١١ .

(١٧)محمد عابد الجابرى: نحن والتراث، ص٢٢ .

(١٨) محمد عابد الجابرى: إشكاليات الفكر العربى المعاصر، مؤسسة بنشره للطباعة والنشر، الدار البيضاء ١٩٨٩، ص٢٥ وراجع أيضاً نفس الفكرة عند الجابرى فى: المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة الأمريكية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤، ص٨٨ .

(١٩) فهمى جدعان: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٥، ص ١٩٠ وقارن ذلك بما طرحه "جابر عصفور" حول مسألة قداسة التراث فى: - هوامش على دفتر التنوير، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٤، ص٢٦، ٢٧ .

(٢٠) أمين الخولى: مادة "تفسير"، دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية، إعداد وتحرير: أحمد زكى خورشيد وآخرين، دار الشعب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٩ . وراجع أيضاً: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦١، ص ٣٠٣، ٣٠٤ .

(٢١) راجع: حسن حنفى: التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المركز

العربى للبحث والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨٠، ص ١٣

(٢٢)جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٨٤ .

(٢٣)حسن حنفى: التراث والتجديد، ص ١١

(٢٤) نورى حمودى القيسى: التراث العربى بين الإحياء والتواصل، ضمن بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التى نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ونشرت تحت عنوان: التراث وتحديات العصر فى الوطن العربى "الأصالة والمعاصرة"، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٢١ .

(٢٥) محمود أمين العالم: الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٢٢ .

(٢٦)السابق: ص ,٢٢٢

(٢٧) محمود أمين العالم: مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦، ص ٦ .

(٢٨) قرأت الشىء قرآنا: جمعته وضممت بعضه إلى بعض، ومعنى قرأت القرآن لفظت به مجموعاً، وأقرأه إياه: أبلغه (أى ألقيته). ويقول "ابن عباس" فى تفسير الآية رقم (١٨) سورة القيامة: "فإذا قرأناه فاتبع قرءانه"، فإذا بينا لك بالقراءة فاعمل بما بيناه لك.

راجع مادة "قرأ" فى المصادر الآتية:

- ابن منظور: لسان العرب.
- الزبيدى، السيد محمد الحسينى: تاج العروس، الجزء الأول، تحقيق: عبدالستار أحمد فرج، وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت ١٩٦٥ .

(٢٩) يقال أولت الشىء إذا جمعته وأصلحته، فكان التأويل جمع معانى ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه. والفسر: البيان، والتفسير مثله، والفسر: كشف المغطى، والتفسير: كشف المغطى عن اللفظ المشكل. والتفسير والتأويل واحد وهو كشف المراد عن المشكل، راجع مادة "أول" و"فسر" فى المصادر الآتية:

- ابن منظور: لسان العرب.
- الزبيدى: تاج العروس، الجزء الثالث عشر، تحقيق: حسين نصار، وزارة

الإعلام بالكويت ١٩٧٤.

- أبوالبقاء الكفوى: الكليات، معجم فى المصطلحات والفروق اللغوية، الجزء الثانى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٥.

(٣٠) الشرح: الكشف، والشرح: البيان و"الفهم". وشرح الشىء: فتحه وبينه وكشفه. والترجمة: نقل الكلام من لغة إلى أخرى: والترجمة التفسير والترجمان: المفسر للسان. راجع مادة "شرح" و"ترجم" فى المصادر الآتية:

- ابن منظور: لسان العرب.
- الزبيدى: تاج العروس، الجزء السادس، تحقيق: حسين نصار، وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت ١٩٦٩.
- المعجم الكبير، الجزء الثالث، مجمع اللغة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٢.

(٣١) أبوالبقاء الكفوى: الكليات، مادة "تفسير".

والمزيد حول علم "التفسير" راجع المصادر الآتية:

- التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، تحقيق لطفى عبدالبديع، وترجم النصوص الفارسية: عبدالمنعم محمد حسنين، وراجعه: أمين الخولى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص ٣٣: ٣٧.

Mustansir Mir, Tafsir, in the Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic world, v.4. Oxford University Press, New York - Oxford 1995, PP. 169:179.

Andrew Rippin, Tafsir, in the Encyclopedia of Religion, V. 14, Macmillan Publishing Company and Collier Macmillan Publishers,, New York - London 1987, PP. 236 : 244

A. Ripping, Tafsir, in the Encyclopedia of Islam, New Edition, V.X,E.J.Brill, Leiden 1998,PP.83: 88

(٣٢) ابن رشد، القاضى أبوالوليد محمد: كتاب فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال، تحقيق: جورج فضلو الحورانى، مطبعة

بريل، ليدن ١٩٥٩، ص ، ١٤

(٣٣)حسن حنفى، قراءة النص، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثامن: الهرمنيوطيقا والتأويل، القاهرة ربيع ١٩٨٨، ص٩

(٣٤)التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، ص٣٢

(٣٥)للمزيد حول هذه الفكرة راجع:

جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ، ٢١

A.J. Greimas and J. Courtes, Semiotics and Language, An Analytical Dictionary, Trans. by Larry Crist and Others, Indiana University Press, Bloomington 1982, PP.254 - 255 .

(36)

See Richard E. Palmer, Hermeneutics, Interpretation Theory in Schleiemacher, Diethy, Heidegger and Gadamer, Northwestern University Press, Evanston 1969, P. 13.

(37) See ibid., P. 14

(38) Paul Ricoeur, From Text to Action, Essays in Hemeneutcs, II, Trans. By Ktheen Blamy and John B. Thompson, Northwestern University Press, Evanston 1991, P. 118.

(39) راجع:

Paul Ricoeur, Explanation and Understanding, in Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Text, Ottawa University Press, Ottawa 1981, P. 42

(٤٠) حول هذه الفكرة راجع:

Paul Ricoeur, interpretation Theory, Discourse and Surplus of Meaning, the Taxes Christian University Press 1976, PP. 43.

(٤١) حول نظرية الهرمنيوطيقا فى الفكر الغربى، راجع المصادر الآتية:

–Van A. Harvey, Hermeneutics, in the Encyclopedia of Religion, V.6, PP.279 : 287

- Richard E. Palmer, Hermeneutics, in The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Ed. By Alex Premnger and T. V.F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey 1993, PP.516 : 521

- Anthony Kerby, Hermeneutics, n Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, PP. 90 : 94

(٤٢) راجع حسن حنفى: السقوط والخلاص "قراءة فى رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ"، عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت يناير / مارس - أبريل / يونيو ١٩٩٥، ص ٢٨٤.

(٤٣)

Paul Ricoeur, Freud and Philosophy, An Essay on Interpretation, Trans.by Denis Savage, Yale University Press, New Haven and London 1970, P.8.

(44) See Van A. Harvey, Hermeneutics, in The Encyclopaedia of Religion, V.6,PP.279-280

(45) راجع:

Richard E. Palmer, Hermeneutics, PP.69 : 71

(46) See Richard E. Palmers, Allegorical, Philological and Philosophical Hermeneuitcs: Three Mode n a Complex Heritage, in Contemporary Literary Hermeneutics, P.15.

(٤٧) عبدالسلام المسدى: التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، ص ١٢، ١٣.

(٤٨) حول مخطط "ياكوبسون" لعملية الاتصال راجع:

Ronan Jacobson, Language in Literature, Ed by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Harvard University Press 1987, P.66.

(٤٩) راجع:

Jonathan culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and Study of Literature, Routledge, London 1975, P.56

(٥٠) حول هذه الفكرة راجع:

Paul Ricoeur: From Text to Action, PP. 83-84

Interpretation Theory, PP. 31-32

(51) See Umberto Eco, the Role of the Reader, Expirations n the Semiotics of Texts, Indiana University Press, Bloomington 1979, and PP. 5: 7

Paul Ricoeur, From Text to Action P. 107.

(52) Paul Ricoeur, From Text to Action, P. 107

(53) See Ricoeur, The Conflict of Interpretations, P.3

(54) See Umberto Eco, A Theory of Semiotics Iniana University Press, Bloomington 1976, P.139

(55) راجع:

Ricoeur, Interpretation Theory, P.31

(٥٦) طيب تيزيني: من التراث إلى الثورة، ص ١٢

(٥٧) حسين مروة: النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية،الجزء الأول، دار الفارابى، الطبعة السادسة، بيروت ١٩٨٨، ص ٢٦

(٥٨) محمد عابد الجابرى: نحن والتراث، ص ٦

(٥٩) السابق، ص ٦

(٦٠)جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٧٠

(٦١) راجع: Eco, The Role of The Reader, P.9

(62) راجع:

Wolfgang Iser: The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response, the Johns.

Hopkins University Press, Baltimor and London 1987, P. 167

(63)حسن حنفى: قراءة النص، ص ١٥، ٢٠

(٦٤) راجع: Palmer, Hermeneutics, P. 16

(65) Iser, The Act of Reading, P. 167

(٦٦)جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٧٤

(٦٧) محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٢، ص ٩

(٦٨) الجابري: نحن والتراث، ص ٨

(٦٩) حسن حنفي: قراءة النص ص ١٥

(٧٠) على حرب: النص والحقيقة، ١- نقد النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٣، ص ٢٠

(٧١) الجابري: الخطاب العربي المعاصر، ص ١٠

(٧٢) حسن حنفي: التراث والتجديد، ص ١٨

(٧٣) راجع تفصيل ذلك في:

سيزا قاسم: القارئ والنص، من السميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا، مجلة عالم الفكر، ص ٢٥٤ وما بعدها، الكويت يونيو ١٩٩٥

(٧٤) محمد أركون: التراث، محتواه وهويته - إيجابياته وسلبياته، ضمن بحوث التراث وتحديات العصر، ص ١٥٨

(٧٥) السابق، ص ١٥٩، ١٦٣

(٧٦) جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، ضياء الدين الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، لندن ١٩٩١، ص ٢٩

(٧٧) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص ٦٤

(٧٨) زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة ١٩٧١، ص ١٠، ١٨، ٨٢، ١٨٩

(٧٩) حسين مروة: النزعات المادية، ص ٣٨، ٣٩

(٨٠) عبدالحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب وتطبيق، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ص ٦، ١٠

(٨١) راجع: حسن حنفي: التراث والتجديد، وراجع أيضاً مشروعه الضخم المعنون بـ "من العقيدة إلى الثورة" في خمسة أجزاء، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٨

(٨٢) محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص ٣١ وراجع أيضاً: التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة

العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩١، ص ١٨، ١٩

(٨٣) أدونيس (على أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الأدب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥، ص ١٠٠

(٨٤) على حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وسجالية، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤، ص ٤

(٨٥) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ١١٠

(٨٦) مصطفى ناصف: اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٢، ص ١٠٠

(٨٧) راجع:

Wendell V. Harris, Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory, Greenwood Press, New York 1992, P.57

(٨٨) جابر عصفور: أنوار العقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص ٢١ .

الفصل الأول

القراءات الإحيائية

"العربى.. يعجب بماضيه وأسلافه، وهو فى أشد الغفلة عن حاضره ومستقبله".

"جمال الدين الأفغانى"

لا يستطيع الباحث أن يحدد تاريخاً معيناً لظهور مصطلح "الإحياء" أو "النهضة" فى الخطاب العربى المعاصر، وإنما الذى يستطيع تحديده أن هذين المصطلحين ترددا بصورة لافتة للانتباه فى كتابات المفكرين والنقاد العرب ابتداءً من النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وربما قبل ذلك بقليل، وكان استخدامهما فى هذه الكتابات يشير - دائماً - إلى التأكيد على أن الإحياء "يقابل الجمود والضعف، و"النهضة" تقابل السقوط والانحطاط.

ولا يعنى الباحث فى هذا السياق أن يناقش المصطلح الذى أطلق

على ذلك الفترة الزمنية التى تبدأ بالحملة الفرنسية على مصر (١٧٩)، وتنتهى بالحرب العالمية الأولى (١٩١٤)، وربما تمتد إلى الربع الأول من القرن العشرين، وعلاقته بنظيره فى الخطاب الغربى مثلما فعل "طه حسين" حينما تحدث عن مصطلح "الإحياء" وقرر أن استخدامه غير مستحسن ولا مستساغ(١)، أو مثلما فعل "الجابرى" حينما تحدث عن مصطلح "النهضة" فى الثقافة العربية المعاصرة والذى يعنى البعث أو اليقظة ومقابله فى الفكر الغربى(٢)، وإنما الذى يعنى الباحث - حقاً - هو الإشارة إلى أن مدار هذه الحركة الزمنى يقع فى الفترة المشار إليها سلفاً، وأعتقد - أيضاً - أن محور ارتكاز هذه الحركة كان واقعاً فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ويمتد حتى الحرب العالمية الأولى.

لقد كانت الحملة الفرنسية على مصر صدمة للمصريين على مستويات حضارية عديدة، فهذه الحملة حملت معها المدفع الذى لطم أنف أبى الهول العظيم، وحملت معها العلماء والكتاب، وحملت، إلى جوار المدفع والعلماء، الثقافة المغايرة للثقافة العربية التى انعزلت وتقوقعت على نفسها ووصلت إلى حالة من الجمود فى زمن الاحتلال العثمانى بصورة لم تحدث لها فى أى فترة من فترات التاريخ كما يرى "عبدالمحسن بدر"(٣). ولم تؤد هذه الصدمة إلى استسلام المصريين لهؤلاء الغزاة الجدد، وإنما أدت - أولاً - إلى مقاومة عنيفة من قبل المصريين انتهت بخروج الفرنسيين من مصر، وأدت - ثانياً - إلى الوعى بتلك الهوة الحضارية التى باتت تفصل عالم العرب والشرق والإسلام عن عالم الغرب الذى يتوجه إليهم بـ "الدعائم

الثلاث التى قامت عليها الحداثة الأوروبية: القوة، والمنافسة، والمعرفة، وإذا شئنا التعبير عن هذه العناصر بما يعكس علاقتها مع المشروع النهضوى العربى قلنا إنها: التوسع الاستعمارى، والتنافس الأوروبى: الإنجليزى - الفرنسى، والفكر التحديثى"(٤).

ولذلك توجه المشروع النهضوى العربى برمته إلى صياغة السؤال التالى: كيف استطاع هؤلاء الغزاة أن يحققوا ما لم يحققه العرب والمسلمون على الرغم من أن لديهم ذلك التاريخ الحضارى المجيد؟ كيف يمكن التجاوز عن الوضعية القائمة التى تنطوى على التمزق والتخلف والجمود لكى يواجه العرب هؤلاء الغزاة بمنطق الند فى مقابل الند، كيف يمكن استعادة عناصر الماضى المجيد ومحاولة توظيفها فى تلك المواجهة؟ وهل ثمة تعارض بين منظومة القيم الموروثة عن ذلك الماضى وبين القيم الجديدة التى جلبها المستعمر؟

لقد حاول مفكرو عصر النهضة ونقاده الإجابة على هذا السؤال، من أجل أن يحقق العرب نهضتهم، وقد اختلفت الإجابات - بطبيعة الحال - من مفكر إلى آخر. فـ "جمال الدين الأفغانى" (١٨٢٩-١٨٩٧) فى مقال له بعنوان "ماضى الأمة وحاضرها وعلاج عللها"، الذى نشره فى مجلة "العروة الوثقى"(٥) يرى أن علاج هذا الضعف والوهن والتشقق الذى أصاب الممالك الشرقية يكون:

"برجوعها إلى قواعد دينها والأخذ بأحكامه على مكان فى بدايته، وإرشاد العامة بمواعظه الوافية بتطهير القلوب وتهذيب الأخلاق، وإيقاد نيران الغيرة، وجمع الكلمة، وبيع الأرواح لشرف الأمة، لأن جرثومة الدين متأصلة فى النفوس بالوراثة من أحقاب طويلة والقلوب

مطمئنة إليه، وفى زواياها نور خفى من محتجب [illegible] يحتاج القائم بإحياء الأمة إلا إلى نفحة واحدة يسرى نفثها فى جميع الأرواح لأقرب وقت، فإذا قاموا لشئونهم ووضعوا أقدامهم على طريق نجاحهم وجعلوا أصول دينهم الحق نصب أعينهم فلا يعجزهم بعد أن يبلغوا بسيرهم منتهى الكمال الإنسانى"(٦).

وبقدر ما تنطوى عليه دعوة:الأفغانى" من توظيف "جرثومة الدين المتأصلة فى النفوس" توظيفاً برجماتياً ينتظر منه النهوض السريع أو بتعبيره:لأقرب وقت" لمقاومة التدخل الأجنبى أو بالأحرى تعبئة الجماهير للنهوض أمام قوى التسلط سواء كانت هذه القوى داخلية أو خارجية، فإنها تنطوى - أيضاً - على رفض حاد للنزعة التحديثية مؤكدة أن الانحراف عن مناهج الأسلاف هو ما أدى بهذه الأمة إلى الانقسام والتفريق، ففى مقال له بعنوان "الجنسية والديانة الإسلامية" يرى أن:

"بعض ما يطرأ على الممالك الإسلامية من الانقسام والتفريق إنما يكون منشؤه قصور الوازعين وحيدانهم عن الأصول القويمة التى بنيت عليها الديانة الإسلامية، وانحرافهم عن مناهج أسلافهم الأقدمين، فإن منابذة الأصول الثابتة والنكوب عن المناهج المألوفة أشد ما يكون ضررها بالسلطة العليا، فإذا رجع الوازعون فى الإسلام إلى قواعد شرعهم وساروا سيرة الأولين السابقين لم يمض قليل من الزمان إلا قد آتاهم الله بسطة فى الملك وألحقهم بالعزة بالراشدين أئمة الدين"(٧).

هذه هى قضية "الأفغانى" موقظ الشرق التى دافع عنها طيلة

حياته، وهى قضية نبيلة بدون شك أو على الأقل تمتلك مشروعيتها ومعقوليتها فى زمنها، ولكنها دشنت خطاباً حالماً بالعودة إلى الماضى المجيد، ونسيت فى خضم هذا الحلم أن الماضى لا يعود إلا إذا كنا نمتلك آلة الزمان، ونسيت أيضاً ضغط الحاضر المتخلف وما يتبع ذلك من ضغط القوى الاستعمارية. وربما شعر "الأفغانى" بذلك فى أخريات حياته، عندما زاره "شكيب أرسلان" فى الأستانة، ودار الحديث بينهما حول ما روى من أن العرب عبروا المحيط الأطلانطيقى قديماً، وكشفوا أمريكا فقال:

"إن المسلمين أصبحوا كلما قال لهم إنسان: كونوا بنى آدم، أجابوه: إن آباءنا كانوا كذا وكذا. وعاشوا فى خيال ما فعل آباؤهم، غير مفكرين بأن ما كان عليه آباؤهم من الرفعة لا ينفى ما هم عليه من الخمول والضعة. إن الشرقيين كلما أرادوا الاعتذار عما هم فيه من الخمول الحاضر قالوا: أفلا ترون كيف كان آباؤنا؟ نعم! فلقد كان آباؤكم رجالاً، ولكنكم أنتم أولاء كما أنتم، فلا يليق بكم أن تذكروا مفاخر آبائكم إلا أن تفعلوا فعلهم، إن المسلمين سقطت هممهم، ونامت عزائمهم، وماتت خواطرهم، وقام شىء واحد فيهم هو شهواتهم. هذا محمود سامى البارودى عاهدنى ثم نكث معى وهو أفضل من عرفت من المسلمين"(٨).

أما "محمد عبده" (١٨٤٩-١٩٠٥) فقد اختلف عن أستاذه، لقد أدرك مبكراً أن التحرك فى أفق برجماتى لن يؤدى إلى نتائج مهمة. إن هذا التحرك لم يكن يهدف إلى "إعادة تأسيس الوعى بالنهضة بوصفها ميلاداً جديداً، وبناء مرجعيات ثقافية لقضاياها وطموحاتها،

وإنما يهدف طلب السند إلى قضية ظرفية معاصرة"(٩). ولذلك فإن "محمد عبده" توجه توجهاً إصلاحياً، اهتم فيه بقضايا الثورة، والجامعة الإسلامية، والمسألة الاجتماعية، والتربية والتعليم، والأسرة والمرأة، والإصلاح الأدبى واللغوى(١٠).

هذا البرنامج الإصلاحى الذى تبناه الأستاذ الإمام على مستويات عديدة، جعله ينظر إلى التراث "الماضى" نظرة واعية اختلفت بطبيعة الحال عن سلفه "الأفغانى"، هذا التوجه كان يرفض الجمود والتحجر اللذين وصلت إليهما الثقافة العربية فى عصورها المتأخرة، ولذلك كان كثير الشكوى والتبرم من كتب المتأخرين، وكان يفضل عليها كتب المتقدمين، لأنه يرى أن:

"فن التأليف والتصنيف قد بلغ الغاية من الارتقاء عندهم، وإننا فى أشد الحاجة إلى حذوهم فيه"(١١).

لقد بدأ "محمد عبده" جهوده العلمية فى تحقيق كتب المتقدمين حين كان يدرس مجموعة من هذه الكتب فى "المدرسة السلطانية" بـ "بيروت" أثناء سنين منفاه (١٨٨٥-١٨٩٩)، ومن قبل ذلك حين كان يقدم شرحاً لبعض الكتب لتلاميذه فى الأزهر، بعد أن حدد منهجاً علمياً دقيقاً اتبعه لتحقيق نصوص التراث، وقد نشر حدود هذا المنهج فى مجلة: "ثمرات الفنون" البيروتية فى مقال بعنوان: "كتب المغازى وأحاديث القصاصين"(١٨٨٦)(١٢). وأنشأ بعد ذلك "جمعية إحياء العلوم العربية" (١٨٩٩)، وقد طبعت هذه الجمعية كتاب "المخصص" لابن سيده، وكتابى "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لـ "عبدالقاهر الجرجانى"، وكتاب "المدونة" للإمام "مالك" وكتاب

"البصائر النصيرية" لـ "الطوسى" وكتاب "مقامات بديع الزمان الهمزانى" وكتاب "نهج البلاغة للإمام "على بن أبى طالب". ويروى "محمد رشيد رضا" لنا ما أحدثه شرحه لكتاب "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" للجرجانى من بعث لعلم البيان والبلاغة على أسس غير مطروقة فى عهده، فيقول:

ولما شرع فى عهدنا بقراءة أسرار البلاغة فى الرواق العباسى فى الأزهر بين فى الدرس الأول معنى علم البيان والبلاغة. قال الشيخ "محمد المهدى" إننا قد اكتشفنا فى هذه الليلة معنى علم البيان، فاعترف بأن ما حضره من هذا العلم فى مدرسة دار العلوم لم يفده معرفة حقيقة هذا العلم، والمراد منه، وقد كان هو يدرس البيان فى المدرسة الخديوية، ثم صار مدرساً فى دار العلوم ثم فى الجامعة المصرية درس فيها آداب اللغة العربية، ثم فى مدرسة القضاء الشرعى، وقد انتقل بحضور درس كتابى أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز على الأستاذ الإمام من طور إلى طور فى البيان والمعانى وآداب اللغة"(١٣).

هذا ينفى ما يدعيه أحد المستشرقين أن كتابى "عبدالقاهر" أعيد اكتشافهما حديثاً على يد النقاد العرب، وأن النقد العربى فى عصر النهضة سقط جميعه أسيرًا لمناهج النقد الغربى(١٤). فمما يجدر الإشارة إليه أن كتابى "عبدالقاهر" من أمهات الكتب التى قامت النهضة العربية على إحيائها ودراستها، وكان للأستاذ الإمام "محمد عبده" السبق إلى العناية بهما وتدريسهما فى الأزهر، ثم أخذت الجامعة المصرية فى العناية بهذين الكتابين بعد ذلك(١٥).

كانت عناية "محمد عبده" بكتب المتقدمين سواء كان ذلك شرحاً أو تحقيقاً أو نشرا تتوجه إلى إزالة الجمود الذى وصلت إليه الثقافة العربية فى عصورها المتأخرة، ووصل هذه الثقافة بأصولها الفنية التى تمثلت فى كتب المتقدمين، لتصبح امتداداً متطوراً لهذه الأصول. ولم يكن هذا التوجه يحرص على تقليد القدماء فيما صنعوا، وإنما كان يعنى فى المقام الأول بالفهم الشمولى لما اشتمل عليه علم القدماء، ومحاولة كتابة تاريخ هذا العلم على أسس علمية دقيقة، ومن ذلك قوله:

"إننا إذا أردنا أن نكتب فى تاريخ علم الكلام مثلاً، فلا يوجد فى تواريخنا مادة تفى بالغرض، يذكرون أن واصل بن عطاء أول من تكلم فى العقائد على مذهب المعتزلة، واعتزل مجلس الحسن البصرى، لكن ما سبب ذلك؟ من أين جاء هذا الفكر الجديد؟ وكيف انتشر هذا المذهب؟ وما الذى حدا بالشيخ أبى الحسن الأشعرى للقول بأن الوجود عين الموجود؟ ومتى دخلت الفلسفة فى كتب العقائد؟ وماذا كان غرض العلماء فى إدخال الفلسفة على العقول مع العقائد فى وقت واحد؟"(١٦).

هذا يؤكد أن الاحتفاء بالتراث لم يكن احتفاء من أجل تقليده والسير على منواله، والاهتداء بهديه، وإنما كان احتفاء التساؤل الذى يبغى شمولية الفهم والتفسير، متسلحاً بوعى لا يغفل عن ضغط الحاضر ولا يغفل عن الأمل فى المستقبل. وليس عبثا عندما عهد إليه بتدريس التاريخ فى دار العلوم أن يبدأ دروسه بـ "مقدمة ابن خلدون" وهى من الكتب الأثيرة عند مفكرى النهضة ونقاد الإحياء جميعاً بلا

استثناء، وهى توازى ذلك الوعى الذى اضطلع به "محمد عبده" محاولاً تنفيذه فى دعوته الإصلاحية، ويروى "محمد رشيد رضا" ما كان يفعله الأستاذ الإمام عند تدريسه "مقدمة ابن خلدون" فيقول:

"كان يطبق من الكلام على نهوض الدول وسقوطها، وشئون العمران وأصوله على أمته، ويبين أسباب ضعفها، والوسائل التى تذهب به، وتعيد إليها ما فقدت من عزها ومجدها. وكان يكلف التلاميذ كتابة المقالات والفصول فى ذلك، فكان كل واحد يشعر بروح جديد يدب فى هيكله، ويرى نفسه مخلوقاً لخدمة بلاده، وإعلاء شأن أمته"(١٧).

ولذلك لا يرفض "محمد عبده" الفكر التحديثى بحجة أنه فكر الغزو والاستعمار والتدخل الأجنبى، وإنما يطمح إلى الإفادة من ذلك الفكر، وكان يرى أن هذا الفكر يمكننا أن نعرف كثيراً من شئون الإسلام وتاريخه، الذى قد لا نجده فى كتبنا، وهو يرى أن:

"العالم المسلم لا يمكنه أن يخدم الإسلام من كل وجه يقتضيه حال هذا العصر إلا إذا كان متقناً للغة من لغات العلم الأوروبية تمكن من الاطلاع على ما كتب أهلها فى الإسلام وأهله من مدح وذم وغير ذلك من العلوم"(١٨).

وكما شهدت هذه الفترة محاولات أمثال "الأفغانى" و"عبده" شهدت محاولات "الطهطاوى" و"مبارك"، وكذلك شهدت - أيضاً - محاولات الإحياء النقدى والأدبى، واتخذت - أيضاً - أشكالاً متعددة وكثيرة، وشجع على هذا الإحياء ما حظى به هذا العصر من المجلات الأدبية المعنية بشئون الأدب والنقد، فكانت هناك "روضة

و"المقطتف" و"الهـلال" و"اللواء" و"المؤيد" و"الثـريا". ويوازى هذه المدارس"، و"الجوانب" و"البيان" و"الضيـاء" و"مصباح الشرق" الظاهرة إنشاء مؤسسات علمية معنية بشئون الأدب والنقد نذكر منها مدرسة الألسن (١٨٣٥)، ومدرسة دار العلوم (١٨٧٠)، ومدرسة المعلمين الخديوية والسلطانية العليا (١٨٨٩)(١٩). وكما كان هناك الناقد الإحيائى الذى يحاول استعادة المعايير النقدية والبلاغية التراثية، كان هناك - أيضاً - الناقد الإحيائى الذى يتطلع إلى المعايير النقدية الوافدة عن طريق البحر الأبيض المتوسط. وكما شهدت هذه الفترة محاولات لنشر التراث النقدى والبلاغى القديم، شهدت - أيضاً - حركة واسعة فى الترجمة ونقل ثقافة الآخر، وكان العقاد يرى أن النهضة الأدبية والنقدية بدأت "فى وقت واحد بالترجمة والنقل، وبإعادة البلاغة العربية إلى الحياة فى تراثها المأثور من المنظوم والمنثور"(٢٠).

هذه هى الأطر العامة التى يتحرك فيها عصر الإحياء أو النهضة، والتى تهدف إلى إبراز العلاقة بين المشروع الإحيائى والتراث العربى، هذه العلاقة التى تحكم- فيما أتصوره- عملية القراءة والتأويل فى تلك الفترة الزمنية. وإذا كان موضوع هذا الفصل هو قراءات النقاد الإحيائيين للتراث النقدى والبلاغى(٢١)، فإن الباحث تجاوز فى العرض المشار إليه سلفا عن كتابة تاريخ للأدب والنقد فى هذه الفترة، ربما لوجود العديد من المحاولات الجادة التى توجهت إلى كتابة مثل هذا النوع من التاريخ(٢٢). وتحقيقاً للهدف الذى يضطلع البحث به، وهو الكشف عن الكيفية التى قرأ بها الناقد

الإحيائى تراثه النقدى، فقد يكون من الصواب فى مثل موضوعنا أن نعرض للنماذج القرائية بوصفها توجهات قرائية تختلف من ناقد إلى آخر. وسوف يبدأ الباحث العرض بقراءة: "محمد سعيد": ارتياد السعر فى انتقاد الشعر" (١٨٨٦)، على الرغم من تأخره قليلاً عن قراءة "حسين المرصفى": "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية" (١٨٧٥) والذى سوف نعرض له بعد هذا الكتاب، ثم بقراءة "محمد روحى الخالدى": "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب" (١٩٠٤)، وأخيراً قراءة "قسطاكى الحمصى": "منهل الوراد فى علم الانتقاد"(١٩٠٧).

(٢)

نشر كتاب "محمد سعيد" : "ارتياد السعر فى انتقاد الشعر" على حلقات فى مجلة "روضة المدارس" التى كان يرأس تحريرها "على فهمى" نجل "رفاعة بك"، والكتاب كما وصفته المجلة "صغير الحجم كثير العلم"، والمؤلف - كما وصفته المجلة أيضاً - "معدن الفضل والسيادة، حضرة محمد سعيد بك نجل سعادة الأمير جعفر مظهر باشا"(٢٣).

يبدأ "محمد سعيد" قراءته بالإشارة إلى أن العلوم الأدبية هى "المدار الأعظم فى إفادة جميع العلوم". والرسوخ فيها يمكن من معرفة "وجوه الإعجاز فى الكتاب العزيز، ويطلع المتمكن منها على الأعاجيب من أسرار النظم الكريم"، مؤكداً أن الشعر هو خلاصة هذه العلوم الصافية، وأن "فن نقد الشعر هو المحك الذى يتبين به

الخالص من الزيف، ويظهر به للعيان فى هذا المعنى الكم والكيف"، وأنه ضمن كتابه أو أودع فيه "ما رق وراق من الاستحسان والنقد والقبول والرد على بعض ما ذكر من الشعر فى مجالس العظماء، ومحافل البلغاء، والمأثور فى هذا الصدد عن صدور العلماء من ملح فائقة وفكاهات شائقة، لها فى تشحيذ الأذهان أعظم تأثير، وهى من صقل القرائح بالمحل الأثير، جمعت بين اللذة والإفادة، وتكفلت فيما أحسب بما يرتضيه الأديب وزيادة" (١٧-١٣)،

ثم يتحدث بعد ذلك عن مهنجه فى الكتاب، فيقول: "وسميت هذا المجموع المطبوع، والموضوع المرفوع (ارتياد السعر فى انتقاد الشعر) جعلته على غير فصل وباب، وهذا الأسلوب غالباً ينفى الملل ويروق الألباب" (١٧-١٣). والكتاب لا يزيد عما وصفه المؤلف، فهو يحشد فيه مجموعة من الروايات والأخبار تحدثنا عن منزلة البيان والبلاغة عموماً، ويورد أقوالاً فى هذا الشأن للجاحظ ، وعبدالله بن المقفع، وعلى بن عيسى الرومانى، وابن المعتز، وأحياناً يشير إلى البلغاء بصفة عامة (١٧-١٤، ١٥، ١٣) . ويتحدث كذلك عن بلاغة القرآن وإعجازه (١٧-١٤، ١٥). كما يتحدث عن قيمة الشعر ومنزلته، وتقدير الرسول (صلى الله عليه وسلم) للشعر، وعمر بن الخطاب، وعبدالملك بن مروان (١٧-١٦).

ويحشد - أيضاً - روايات كثيرة من صناعة الشعر، مشيراً إلى ما يعانيه الشاعر من صعوبة فى إتقان عمله، ويروى لـ "بشار بن برد" فى ذلك الشأن قوله: "لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتى، ويناجينى به طبعى، ويبعثه فكرى، ونظرت إلى مغارس الفطن،

ومعادن الحقائق، فسرت إليها بفهم جديد وغريزة قوية" (١٨-١٥). ثم ينقل من وصية أبى تمام للبحترى طرفاً يدور حول هذا الموضوع، وعما يتخيره الشاعر من الأوقات المناسبة لنظم الشعر (١٨-١٦). ثم يعقب ذلك بعبارات للبلغاء فى وصف الشعر والنثر، وينقل عن ابن المقفع وابن قتيبة (١٩ - ١٣، ١٤، ١٥).

أما ما يلفت الانتباه فى كتاب "محمد سعيد" طرحه لمشكلة "صفة الكتاب المرتبطة بالشعر" فيروى - أيضاً عن بعض المتفلسفة أنه قال: "أحسن الشعر أكذبه وأغزله أطربه، وأصدقه أصوبه، وأحكمه أعجبه، وهو ما خفى سببه، واستحسن أدبه" (٢٠-١٣). ويؤكد أن الشعر الحقيقى بل والمشهور عند الجمهور، الذى يمتلك خاصية اللذة "إنما هو الذى أطنب فى الكذب قائله، فأما ما ليس يكذب فهو حكمة منظومة وجواهر مرقومة وآداب وفضائل بالشعر موسومة" (٢٠-١٤). أما تعريفه للشعر، فقد ضمن فيه التعريف القديم "قول موزون مقفى دال على معنى"، ولكنه صاغه صياغة مختلفة وألحق به العملية النفسية التى تسهم - فيما يتصور - فى إنتاج الشعر، فيرى أن "الشعر ألفاظ موزونة متساوية، ذوات قافية، ألفاظه قليلة الكمية، تنطبق على معانٍ كثيرة الكيفية، وأهواء معنوية عشقتها النفس فأودعتها أهداب الحس، ووجوده عن خاصية فى طبع طوع يختص به بعض النوع وجيده على قدر هوى النفس الغالب واتقاد الفكر الأدنى وذكاء الحس الثاقب"(٢٠-١٤). ولا يختلف كثيراً تعريف "محمد سعيد" للشعر عن باقى النقاد الإحيائيين، فقد شاع فى زمنهم الإشارة إلى العملية النفسية، فـ "حافظ إبراهيم" يرى - على

سبيل المثال أن خير الشعر هو "ماسبق دبيبه فى النفس دبيب الغناء ثم سبح بها فى عالم الخيال"(٢٤).

ويشير "محمد سعيد" بعد ذلك إلى مشكلة التعويض النفسى عند الشعراء فى معرض تفسيره لقول الله تعالى: "والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا.. (الآية)"، فهو يرى أن "المرء يتمنى ما تصبو نفسه إليه فإن لم يقدر عليه قاله شعراً، وتخيل كأنه قد فعله قدرة ويسراً فيلتذ بالأقوال حين لم يقدر على الأفعال، ثم يتمكن المعنى من نفسه، ويرسخ فى تيار حسه حين يتصور أن قوله كان فعلاً فيصير الإفك المفترى له ديدناً وشغلاً" (٤٠-٢٠). وفى تصوره أن المؤمنين يقولون حكماً وشعرهم علم، ويرى أن "جميع الفضائل والحكم وجوامع الكلم درر ويواقيت معنوية فى نفوس الأمم تخرجها قرائح الشعراء وألسنة الفضلاء من قرار بحار النفوس إلى العالم المحسوس، وللشعراء نبوة فى أشعارهم بها فى الخير والشر إلهام، فأوجد فيها من الحكمة، فتلك حكم تكيفتها النفس عن العقل، وأخرجها من القوة إلى "الفعل". ويضيف أن الشاعر له محركان من الداخل ومن الخارج ويشرح ذلك بقوله: "وكل امرئ منهم له محركان من داخل بالطبع والأدب، ومحرك من خارج بالعرض للغرض والأدب، فمتى وافق المحرك من خارج طبعاً مستعداً وعلماً كاملاً معداً، وحركة لما يهواه، أثاره من نفس وامتراه، فيكون وما يصدر عنه متناهياً فى الكمال بديعاً فى الجمال"(٢٠-١٤، ١٥).

وينهى "محمد سعيد" قراءته كما بدأها بحشد جملة من حكم

الشعراء على أشعار زملائهم، فيورد كلاماً وروايات عن جرير والفرزدق والأخطل (٢٠ - ١٥، ١٦) (٢١-١٣، ١٤)، وعن ابن خياط الدمشقي، وابن حيوس الشاعر والصلاح الصفدى والكميت وقس بن ساعده الإيادى (٢١ - ١٥، ١٦)، وغيرهم من أهل الأدب والتراجم.

هذه هى قراءة "محمد سعيد" للتراث النقدى والبلاغى، إن صح لى أن استخدم هذا الوصف، لا تعدو أن تكون حكاية للمقروء. ولا أستطيع أن أجزم بأن هذه القراءة تتم عن وعى لأنها تتسم بسذاجة العرض، ويعوزها قدر كبير من الترتيب والشمول فى طرح الأفكار أو حتى فى طرح الروايات المختلفة التى حشدها المؤلف فى كتابه، كما أنها تفتقد - بشكل أو بآخر - الهدف الذى من أجله خصصت هذه القراءة سوى ما يطرحه المؤلف عن الجمع بين اللذة والإفادة.

ويبدو لى أن هذه القراءة سقطت فى شرك الثرثرة والتعميمات حول نص يتسم بالغنى والثراء والتعقيد، ولذلك قلصت النص / التراث فى مجموع الروايات التى حشدتها، ولم تكن تعنى بالفحص الدقيق لهذه الروايات وما تنطوى عليه من سياقات معرفية متباينة، ولذلك يتم الجمع بين النصوص القديمة وكأنها تؤدى إلى بعضها البعض لا بوصفها قوى يناوئ بعضها بعضاً. فجمع بين "البيان والتبيين" للجاحظ و"العقد الفريد" لابن عبد ربه و"الكنايات "للثعالبى، و"معجم الأدباء" لياقوت و"وفيات الأعيان" لابن خلكان وغيرها، كما كان يجمع بين ابن المقفع، وابن الأعرابى، والرمانى، وابن قتيبة، وابن المعتز وغيرهم، ناهيك عما يرويه عن الشعراء أمثال جرير والفرزدق والأخطل وبشار، وأبى نواس، وأبى تمام، والبحترى، فى

سياق لا يختلف فيه "البيان والتبيين" عن "وفيات الأعيان" أو ابن المعتز عن الرمانى أو جرير عن بشار، وكأن النص / التراث تحول على يديه إلى نص واحد يتسم بالانسجام فى جميع مقولاته ولا ينطوى على اختصامات معرفية معينة حكمت إنتاجه.

ولا أستطيع أن أتبين ما طرحه "عبدالعزيز الدسوقى" حول القيمة الحقيقية لكتاب "محمد سعيد" الذى يرى أن:

"القيمة الحقيقية لكتاب "محمد سعيد" فيما بعث من مقاييس النقاد العرب القدامى وأقوال بلغائهم"(٢٥).

ولا أظن أنه قد بعث شيئاً من مقاييس العرب القدماء، فلا تجد عنده قضية ينتهى بها إلى شىء، ويمكن أن أطرح – على سبيل المثال – ما قاله حول صفة الكذب المرتبطة بالشعر، فهو يؤكد نقلاً عن بعض المتفلسفة أن "أحسن الشعر أكذبه" ثم لا يلبث أن ينفى هذا فى معرض تفسيره للآية الكريمة "الشعراء يتبعهم الغاوون.. الآية" حيث إنه يؤكد أن الشعراء المؤمنين لا يقولون إلا حكمًا وشعرهم علم، وهم لا يقولون إلا صدقاً. وما أراه فى هذا الشأن أنه لو قرأ النقد العربى القديم واستعاد مقاييسه النقدية كما يظن "الدسوقى" لكان قد توصل إلى نتائج أكثر دقة، وجنبه الوقوع فى التناقض الذى اتسم به كتابه. وفى ظنى أن القيمة الحقيقية لهذا الكتاب هى أن يتخذه القراء مادة للتسلية فى أوقات الفرا غ.

أما قراءة "حسين المرصفى": "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية" فهى عبارة عن مجموع المحاضرات التى كان يلقيها على طلابه فى دار العلوم، ونشرتها مجلة "روضة المدارس" المصرية، وتاريخ نشر

الكتاب يقع مابين سنتى ١٨٧٢، ١٨٧٩(٢٦). ويشير "جرجى زيدان" إلى أن الشيخ حسين بن أحمد المرصفى، تلقى تعليمه فى الأزهر، وكان كفيف البصر، وبلغ من ذكائه واجتهاده أنه تولى التدريس فيه، وله مؤلفات مهمة مثل "الكلم الثمان" و"الوسيلة الأدبية"(٢٧).

وعنوان الكتاب يلفت الانتباه إلى هدف "المرصفى" من كتابه وهو تقديم الأداة لفهم العلوم العربية، ولعل ذلك له ما يبرره، وهو أن مادة الكتاب سيقت من أجل هدف تعليمى، فلقد كان الكتاب عبارة عن محاضرات يلقيها "المرصفى" على طلابه كما أشرت إلى ذلك سلفاً. والهدف التعليمى واضح جداً هو أن يقدم إلى هؤلاء الطلاب أداة تعلم اللغة العربية وآدابها، وقد كان "محمد مندور" محقاً عندما تحدث عن "المرصفى" وكتب عنوان "الوسيلة والأرجانون" ما نصه

"وعبارة الوسيلة الأدبية تذكرنا على نحو لا يدفع بعبارة "الأرجانون" التى أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسطاليس، فكلمة أرجانون الإغريقية الأصل، والتى أصبحت فى الإنجليزية والفرنسية أروجان، معناها أصلاً الأداة أو الوسيلة، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفى، على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ "حسين المرصفى" أداة تعلم اللغة العربية وآدابها، ووسيلة إنشاء الشعر والنثر فى عصره، وفى الجيل الذى تلا عصره"(٢٨).

هذا الهدف - فيما أتصور - حكم قراءة "المرصفى" للتراث النقدى والبلاغى وهو هدف يمتلك نوعاً ما من المشروعية، لأن الحاجة

كانت ملحة إلى مثل هذا النوع من الكتابة، فلقد تتلمذ على هذا الكتاب عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة، وكان "محمد عبده" يوصى تلاميذه بالاطلاع على كتاب الوسيلة الأدبية وحفظ ما فيها من قصائد(٢٩). ولذلك ابتعد كتاب "الوسيلة الأدبية" عن الدخول فى مناقشات خلافية فكان همه الأول أن يبسط العلوم العربية بسطاً سهلاً يبعد عن التعقيد الشكلى الذى وصلت إليه العلوم من شرح وحاشية وحاشية على الحاشية وشرح الحاشية وما شابه ذلك. وحشد المرصفى الكثير من النماذج الأصيلة التراثية لكى تصبح زاداً لذلك الطالب الذى يتهيأ أن يكون معلماً للغة العربية وآدابها.

يبدأ "المرصفى" الجزء الأول من "الوسيلة"(٣٠) بتمهيد يوضح فيه مكانة العلم ووظيفته، ثم يقسم العلوم قسمين: عقلية من جهة العقل، ونقلية من جهة النقل، ويرى المرصفى أن القسم الأول نشوؤه وبعض تربيته قبل الإسلام، وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الطبيعى والرياضى والإلهى، أما الثانى نشوؤه وتربيته فى الإسلام كتفسير الكتاب والسنة والأحكام الشرعية والعلوم الملقبة بعلوم العربية وفنون الأدب. ويعقب ذلك تعريفات لعلوم: اللغة، والصرف، والاشتقاق، والنحو، والمعانى، والبيان، والبديع، والعروض، والقوافى، والإنشاء، والنظم، والكتابة، والتاريخ (١ - ٣٣:٣٦).

ثم يضع المرصفى بعد ذلك تعريفاً للأدب فيرى أنه "معرفة الأحوال التى يكون فيها الإنسان المتخلق بها محبوباً عند أولى الألباب، الذين هم أمناء الله على أرضه، من القول فى موضعه

المناسب له، فإن لكل قول موضعاً يخصه، بحيث يكون وضع غيره فيه خروجاً عن الأدب" (١-٣٧). ثم يضرب الأمثلة على الكيفية التى يعرف بها محاسن الأشياء ومواضعها من مثل التخلق ببعض الأخلاق والتكلم بصحيح اللغة وغير ذلك (١-٣٩: ٤٦).

ويعقد "المرصفى" بابًا فلسفياً يوضح فيه مراتب العقل وأصناف العقول (١-٤٧: ٥٩). ويتكلم بعد ذلك عن اللغة العربية وأمة العرب وعادتها ومساكنها، وينخرط فى الحديث عن لسانها، الذى عرفه بأنه ذلك اللسان "الذى يتكلم به أهل مصر والحجاز واليمن والشام ومغرب مصر". ثم يوضح أن هذا اللسان دخل فيه الاستحسان، ويحدد أربع مراتب لهذا الاستحسان، فالمرتبة الأولى: "استحسان قدماء العرب الذين هم "العاربة"، فإنهم- كما قيل- كانوا يأخذون بعض الألفاظ من اللغات فيختصرونها ويغيرون أشكالها، إلى أن تصير خفيفة عذبة"، والثانية: "استحسان إسماعيل عليه السلام وأوائل أولاده، فقد كانت له لغة عربية فصيحة تنسب إليه"، والثالثة: "استحسان قريش، وهم سكان مكة وما حولها، وقد كانت العرب ترد إليهم فى مواسم الحج كل سنة، فيقيمون عندهم، قريباً من خمسين يوماً... يعرضون عليهم أشعارهم، ويتحاكمون فى قضاياهم، ويتعاقدون ويتبايعون، إلى غير ذلك من الأمور التى تقتضى كثرة المقاولة، فكانوا ينتخبون من سائر لغات العرب: ما حلا فى الذوق وخف على السمع"، أما المرتبة الرابعة: بعد مجيء الإسلام وحصلت الدعوة إلى الاجتماع العام والمخالطة الشاملة جاءت هذه المرتبة وهى: "استحسان فطناء الناس من بقايا العرب وغيرهم الذين

نصبوا أنفسهم لضبط اللغة العربية، مفردات ومركبات، وتدوينها فى كتب، ونوعتهم مقاصدهم أنواعاً، ومنهم نقلة المفردات، ومنهم نقلة صور المركبات، ومنهم نقلة الأشعار والخطب وعالى الكلام، ومنهم واضعو علم النحو والصرف (١-٦٥:٦٩).

وينتقل "المرصفى" بعد ذلك إلى عرض تلك العلوم، فيبدأ بعلم فقه اللغة والذى يحدده بأنه "العلم الباحث عن أحوال عامة للألفاظ"، ثم يتناول مباحثه تفصيلاً (١-٧٣:١٢٠). ثم يعرض علم الصرف ومباحثه (١-١٢٢:٢٠٧). حتى يصل إلى قسم النحو، فيبدأه بتمهيد يحرض فيه على تأكيد الغاية من دراسة علم النحو:

"قبل المضى معك فى تقرير المسائل النحوية، التى بإتقانها تعرف كيف كان فصحاء الأمة العربية ينطقون بلغتها، ولم كانت هيئات المركبات القرآنية على ما أنت واجدها عليه، لا بد من دلالتك على السلوك الواصل بك فى المدة اليسيرة إلى المنفعة التى هى غاية كل سعى وطلب لتلتزمه وتتجنب ماعداه".

ثم يشير بعد ذلك إلى هذا السلوك المنوه به والمدلول عليه، وهو:

"أن تجتهد كل اجتهادك وتصرف جميع همتك وقتا ما، فى تلخيص الأحكام التى اشتملت عليها العلوم الآلية، من سواقط الشبهات، وتناقض العبارات، حتى يسهل عليك ضبطها وجودة حفظها، ويتهيأ لك ملاحظتها متى شئت، حيث اعترفت أنها آلات وغير المقصود"(١-٢١١).

وينقل "المرصفى" عن "ابن خلدون" تقسيمه العلوم إلى صنفين، علوم مقصودة بالذات، كالشرعيات من: التفسير، والحديث، والفقه،

وعلم الكلام، أو كالطبيعات والإلهيات من: الفلسفة. وعلوم أخرى هى وسيلة لهذه العلوم، كالعربية والحساب وغيرها للشرعيات، وكالمنطق للفلسفة، وربما كان آلة لعلم الكلام وأصول الفقه على طريقة المتأخرين. وعلى هذا الأساس يرى "المرصفى" عدم التوسع فى هذه العلوم، لأن التوسع فيها يخرجها عن كونها آلة ويصيرها من المقاصد كما فعل المتأخرون بصناعة النحو والمنطق وأصول الفقه، ويرى أيضاً أن التوسع فيها يعد نوعاً من اللغو، وأنها مضرة للمتعلمين على الإطلاق، لأن المتعلمين اهتمامهم بالعلوم المقصودة أكثر من اهتمامهم بوسائلها (١-٢١١، ٢١٢). وينتهى "المرصفى" إلى تقرير المسائل النحوية "على ترتيب الخلاصة لحسنه وعموم استعمالها، والانتفاع بها شرقاً وغرباً، منذ نظمها ابن مالك رحمه الله تعالى.. حتى إن الناس بعده أكثروا من نظم ألفيات مختلفة، وزادوا فيها على الخلاصة، ولم يلتفت إليها"(١-٢١٥).

وينتهى الجزء الأول من الوسيلة بخاتمة يقدم فيها المرصفى الطريقة المثلى التى كانت متبعة فى تعلم "فنون الأدب" فى صدر الإسلام، فيقول:

"وكان العمل فى تعليم تلك الفنون فى صدر الإسلام أن ينتخب الشيخ بعض الأشعار والخطب والمحاورات، ويلقيها لتلامذته يتحفظونها، ويتصورون هيأتها الإفرادية والتركيبية، عملاً مستمراً حتى يحصل للتلميذ صورة خيالية تكون له معياراً وقانوناً بما يقتضيه، يتكلم حكاية وإنشاء وإنشاداً، ولم يكن ذلك كافياً للضبط المطلوب، لما فيه من الاعتماد على الحافظة التى هى عرضة لتغيرات

حوادث الأيام، فجهدوا فى وضع القواعد".

وطبقاً لما قدمه "المرصفى" عن طريقة القدماء المثلى فى تحصيل العلوم، فإنه ينبه الطالب إلى أن:

"يبتدئ بتحصيل الفنون الأصلية، صافية نقية من الشبهات والاعتراضات، وإيراد العبارات المنقوضة تحفظاً لها وعملا بها فيما يرد عليه أثناء ذلك من الكتب التى يتعلم بها، والأشعار المضمنة فيها، فإذا أتقن ذلك لسانه أن ينطق بالكلم العربية، كما كانت العرب تنطق بها انتقل إلى معرفة الفنون البلاغية، التى يستفيد بها دقائق المعانى الإشارية الملحوظة وراء المعانى الأصلية، ليبلغ بذلك درجة إتقان الإنشاء حسب اقتضاء الأحوال فارقاً بين كل مقام وغيره، فخطبة المنبر غير خطبة عقد الصلح، وهما غير خطبة رفع المهادنة ونبذ العهد، وهى غير خطبة الأملاك" (١-٣٧٤، ٣٧٦).

أما الجزء الثانى من كتاب الوسيلة(٣١) فيبدؤه "المرصفى" بالمقصد الثالث الذى يقع تحت عنوان: "فى فنون البلاغة"، ويبدأ "المرصفى" هذا المقصد بمقدمة تاريخية ينوه فيها بأن هذه الفنون - كما أشار إلى ذلك سلفاً فى الجزء الأول - من علوم اللغة العربية. ويشير إلى أن أول من تنبه لاستخراج هذه الفنون الشاعران: مسلم بن الوليد، وأبو تمام حبيب بن أوس الطائى، وتزايد الحديث عن هذا الشىء الذى يسمونه "البديع" إلى أن جاء "عبدالله بن المعتز" و"قدامة الكاتب" فوضع كل منهما كتابا، وأقبل عليه كتاب الإنشاء وسموه: البيان، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الإشارة إلى اتساع دائرة العلوم الفلسفية بين المسلمين، التى أفضت بهم إلى التكلم فى كشف حقيقة

النبـوة، وبيـان إعجـاز القرآن، وقد اشـتغلت طائفة من العلمـاء بذلك وعلى رأسـهم الشـيخ "عبدالقـاهر". ويحـدد المرصفى بعد ذلك أن هذه الفنون ثلاثة، الأول: "فن يبـحث عن الألفاظ من حيث كونـها مستعملة فى معانيها التى وضعت لها أو فيما يناسبها اعتمادا على المناسبات وسموه فن البيان"، والثانى: "فن يبـحث عن المركبات من حيث تختلف صـورها لاختلاف الأغراض منها وسموه: فن المعانى"، والثـالث: "فن يبـحث عن أحـوال تعـرض للكلام فـتكسـبـه حـسـناً وسـمـوه: البديع"(٢٢).

ويمضـى "المرصفى" بعد هذا التمهيد التـاريخى لنشوء هذه الفنون إلى عرضـها تفصـيلاً، كمـا عرض فى جزئه الأول مباحث فقه اللغة والصـرف والنـحـو، بادئاً بفن البـيـان، ثم فن المعـانـى، ثم أخـيـراً فن البديع، ويعـرض مـباحث كل واحـد منها وقد حـاول جـاهداً أن يقدم الفكرة بسيطة بعيدة عن الاختلاف والتعقيد الذى أصـاب العلوم فى زمن المتأخرين، وكانت المهمة التعليمية التى يضطلع بها المرصفى فى كتابه تحكم حـركة هذا العرض، فممـا يثير الانتباه، حقًا، استعانته بكثير من النماذج الشعرية الكثيرة وحشدها حشدا فى كتـابه، فعلى سـبـيل المثـال لا الحـصـر، عندمـا يتـحـدث عن "إرسـال المثل والكلام الجامـع" فى فن البديـع، يورد أمـثالاً من ألفاظ القرآن الجارية مجرى المثل، ومن أقـوال الرسـول صلى الله عليـه وسلم"، ومن أقـوال الإمـام على "كرم الله وجـهه"، وينتقل بعد ذلك إلى الكلام الذى يتمـثل به من الأشـعـار أبيـاتاً أو بعض أبيـات فـيـأخـذ أبا الطيب المتنبى نموذجاً، ولكنه يورد نصـاً كـامـلاً لرسـالة "إسـمـاعـيل بن عـبـاد" المشـهـور بـ

"الصاحب" فيقول:

"فى ذلك أبيات أبى الطيب المتنبى، وقد استخرجها الوزير إسماعيل بن عباد المشهور بالصاحب لسلطانه فخر الدين بويه، وحين اطلع السلطان على تلك الرسالة التى ضمنها ذلك الوزير وضع فوق بعض الأبيات خاء يشير بها إلى انتخاب ما وقع من استحسانه موقعاً. وهذا لفظ الرسالة بما فيها من العلامة: الحمد لله الذى ضرب الأمثال للناس..".

وينتهى "المرصفى" من نص رسالة الصاحب، ولكنه لا يكتفى بذلك ويورد بعدها أبياتًا لطرفة، والملتمس، ولبيد، وكعب بن زهير، وحسان بن ثابت، والنجاشى الحارثى، والكميت بن زيد، وعدى بن الرقاع، وكثير عزة، وإبراهيم الصولى، وعلى بن الجهم، وابن شبل البغدادى (٢- ٦٣ : ٨١) أن أطرح مثالاً آخر على حشد المرصفى للنماذج الشعرية، فتحت عنوان "الانسجام" فى فن البديع، يشرح "المرصفى" الانسجام بقوله:

"أن يكون الكلام حسن التأليف حروفاً وكلما بحيث لا يجد المتكلم به عسراً ما على آلات النطق، حتى كأنه لسلاسته يمضى وحده مع النفس دون عمل"(٢-٣-١٠).

ثم يؤكد "المرصفى" أن "جميع الكتاب العزيز شاهد لهذا النوع، واعتبر ذلك بقراءة القراء إذا مدوا أصواتهم فى قراءته، فإنك لا تجد ذلك يتفق فى كلام، ولا يمكن أن يعطيهم الحالة التى يعطيها القرآن إياهم". ثم يورد الأمثلة على الانسجام فى كلام الناس، فيروى لأمرىء القيس، وأبياتًا كثيرة للمنخل اليشكرى، والخنساء، وسحيم

عبد بنى الحساس، ثم يستطرد بعد ذلك إلى قصة هشام ابن عبدالملك والفرزدق فيروى نص الفرزدق كاملًا فى زين العابدين بن على، الذى مطلعه:

هذا الذى تعرف البطحاء وطأته

والبيت يعرفه والحل والحرم

وينتقل منها إلى قصيدة كاملة لكثير عزة، التى مطلعها:

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا

قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

ويروى بعد ذلك بضعة أبيات لابن الدمينة، ويزيد بن الطثرية، وبشار ومسلم بن الوليد، ثم ينقل نص قصيدة على بن الجهم كاملاً التى مطلعها:

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث ندرى ولا ندرى

أعدن لى الشوق القديم ولم أكن

سلوت ولكن زدن جمراً على جمر

ولا يكتفى المرصفى بذلك، ولكن يستطرد إلى قصة أحد ملوك مصر من العبيديين الفواطم مع جارية له، وغنائها أبياتًا لموسى الكاتب الأصبهانى. ويورد بعد ذلك أبياتاً كثيرة من قصائد مختلفة لمهيار الديلمى تلميذ الشريف محمد الرضى، وبعدها أبياتاً أخرى لابن الخياط الدمشقى، فإذا انتهى من هذا كله قال:

"هذا وإنما جلبت لك هذا القدر، وأمسكت عن الزيادة (!!!) ليكون باعثا لك على طلب مثله والاعتناء بتحفظه والتروى بعذوبة موارده،

حتى تضرب صفحاً عن التغلغل فى وعورات الصعوبات" (٢-١١١:١٠٣).

وبعد ما ينتهى "المرصفى" من عرض فنون البلاغة يتوجه إلى فنى العروض والقافية، فيعرف العروض بأنه "هو فن معرفة الموازين التى كانت شعراء العرب تزن بها أشعارها"، مؤكداً على التعريف القديم للشعر بأنه قول موزون مقفى. ويقوم بعرض بحور الشعر العربى وأنواعها المختلفة، وينتقل إلى القافية، فيعرفها بأنها "من آخر البيت إلى أول متحرك قبل ساكن بينهما"، ثم يعرض أنواعها المختلفة المطلقة والمقيدة (٢-١٧٦:١٧١). وعلى غرار ما فعل فى فنون البلاغة، يقوم "المرصفى" - أيضا - بحشد هائل من نماذج الأشعار المختلفة، وهو يرى أن هذه القصائد التى أثبتها "فى هذا الموضع تعود فيها ذهنك سرعة ملاحظة زنة الأشعار، فإن من اللازم للمتأدب أنه إذا ورد عليه الشعر لم يلبث أن يعرف وزنه، ويلاحظه حال القراءة، ليساعده على إجادة الإنشاد، ويعصمه من فوات الخلل عليه" (٢-١٧٧).

ثم ينتقل المرصفى إلى المقصد الأخير من كتابه، والذى خصصه للكتابة وقرض الشعر والإنشاء، ويبدؤه بالإشارة إلى كتابة الإنشاء أو صناعة الترسل ويعرفها بأنها:

"المسماة فى زماننا كتابة التحريرات أى الإتيان بالحر من الكلام فى مقابلة كتابة الأموال المسماة الآن كتابة الحسابات. وهى تأليف الكلام بأى لسان متميز عن المعتاد فى غرض من أغراض الشركة الإنسانية، وهى صناعة تقوى بقوة الدولة وتتسع باتساع أحوالها،

وعموم نشوة الفرح بين الناس" (٢-٢٠١).

ويؤكد المرصفى على شرف كتابة الإنشاء، بما ناله أهلها من الرفعة ونباهة الذكر، وقد كان الوزير فى الدولة العباسية وما قارنها من الدول الإسلامية مختصاً برئيس ديوان الرسائل، وهو الديوان المعين لكتابة الإنشاء، ثم يذكر بعض الأسماء التى اشتهرت فى هذه الصناعة مثل الربيع والفضل ابنه، وبنى برمك يحى وابنيه الفضل وجعفر، وابن العميد، والصاحب بن عباد وغيرهم. ثم يبسط الكلام على تعلم تلك الصناعة مستعيناً بابن الأثير فى ذلك، فيبدأ الجهة الأولى فى ذكر ما يلزم تحصيله لمن يريد أن يكون منشئاً، منتهياً بحشد النماذج فيقول:

"وحيث كنت آخذا فى التعلم وجب أن نورد لك هنا زيادة على ما سبق فى البديع شيئاً من الأمثال والحكم لتكون لك داعية لطلب مثلها من مواضعها" (٢-٢٠١:٢٠٤).

ويعرض نماذج من الأمثال العربية، يعقبها قصائد لمشاهير العرب (٢-٢٠٤:٢٦٤)، حتى يصل إلى الفصل الذى عقده حول "صناعة الشعر ووجه تعلمه"، مشيراً إلى أن هذا الفن من فنون الكلام، وأنه يوجد فى سائر اللغات، وإلى أن موضوع هذا الفصل مخصص للشعر عند العرب، "فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، وإلا فلكل لسان أحكام فى البلاغة تخصه، وهو فى لسان العرب غريب النزعة وغزير المنحى"(٢-٤٦٤).

ويتحدث بعد ذلك عن الوزن والقافية، والبيت بوصفه وحدة مستقلة عما قبله وعما بعده، وعن أغراض الشعر، وبحور الشعر.

وينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن صناعته ووجه تعلمه، فينقل نصاً لـ "ابن خلدون" الذى يتحدث فيه عن الصناعة ووجهة تعلمها ومفهومه للشعر والقريحة والذوق (٢-٤٦٤:٤٧٢). ويرى "المرصفى" أن طريق تعلم صناعة الإنشاء لا يكون إلا عن طريق حفظ كلام الغير وفهم وتمييز مقاصده، ويستشهد بمعاصره" محمود سامى البارودى" الذى يقول عنه إنه:

"لم يقرأ كتاباً فى فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله. كان يسمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور فى برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعانى والتعليقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن.. ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها، ناقدا شريفها من خسيسها، واقفًا على صوابها وخطئها، مدركا ما كان ينبغى وفق مقام الكلام وما لا ينبغى، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء" (٢-٤٧٤).

وينتهز المرصفى الفرصة للحديث عن شعر الأمراء وعن اختلافه عن شعر الشعراء، ليحشد النماذج، فيقول:

"ولشعر الأمراء كأبى فراس والشريف الرضى والطغرائى تميز عن شعر الشعراء كما ستراه ومصداق ذلك ما سألقيه عليك من قصائد أنشأها فى وزن قصائد لبعض مشاهير المتقدمين ورويها. قال..."(٢-٤٧٤).

وينتقل "المرصفى" بعد ذلك إلى الحديث عن الجهة الثانية فى تعلم الإنشاء، ويطلق عليها "أموراً كلية". ويرى أنه يتعين على مريد صناعة الإنشاء التمكن من معرفتها واعتبارها ليأتى بها على وجهها، وأوردها أبو العباس أحمد القلقشندى فى كتابه صبح الأعشى، وسماها أصولاً يعتمدها الكاتب فى المكاتبات وهى عشرة" (٢-٥٧٦). ويقوم "المرصفى" بعرض هذه الأصول، وهى: حسن الافتتاح، براعة الاستهلال، المقدمة التى يلزم أن يأتى بها فى صدر الكتب، مواقع الألفاظ الدائرة فى الكتب، الأدعية التى جرت عادة السلف باستعمالها فى المكاتبات، أن يعرف ما يناسب المكتوب إليه من الألقاب فيعطيه حقه منها، أن يراعى مقاصد المكاتبات فيأتى لكل مقصد بما يناسبه، أن يعرف مقدار فهم كل طبقة من المخاطبين فى المكاتبات، أن يراعى رتبة المكتوب عنه والمكتوب إليه فى الخطاب، أن يراعى آيات القرآن والسجع فى الكتب وذكر أبيات الشعر فى المكاتبات (٢-٥٧٦: ٥٩٢).

وينهى المرصفى كتابه بالجهة الثالثة، ويعين فيها أمثلة للطالب يستعين بتفهمها وتأمل سياقاتها من فواتحها إلى خواتمها على تراتبية الذهن فى هذه الصناعة، "واختيار ما يرشدك الله لاختياره من مذهب تذهبه فى تأليف الكلام، وتنويعه على حسب طبقات من تكاتبهم، وكفى هذه الصناعة شرفاً أن كان ابتداء تمثيلها بما صدر عن حضرة المصطفى صلى الله عليه وسلم" (٢-٥٨٩).

هذه هى الخطوط العامة التى سارت عليها قراءة "المرصفى"، وهى قراءة اضطلعت - كما ذكرت سلفاً- بهدف تعليمى، وهى مما لا

شك فيه قراءة اختلفت - بطبيعة الحال - عن قراءة "محمد سعيد"، فلقد تخلصت من الفوضى والاضطراب وسارت على خطوط محددة. وقد حرصت على تقديم نماذج كثيرة من الأدب العربى قديمه وحديثه، ولم تكتف بحشد النماذج فقط، وإنما حرصت على أن تعرف بدواوين الشعراء وأماكن وجودها، ومن ذلك نقرأ:

-"هذه القصيدة والتى قبلها من تسع وأربعين قصيدة، كل سبع منها مسماة باسم انتخبتها العرب وسمتها به، وجميعها فى كتاب الجمهرة، وهو موجود بدار الكتب المصونة فمن أراد فليطلبها هناك" (٢-٥١٩).

- "ومن شعر الشريف محمد الرضى، وشعره- كما سبق التنبيه عليه- كثير جداً، وديوانه موجود بدار الكتب الكبيرة. فلنكتف من شعره بإيراد ما يكون أنموذجاً يستدل به على باقية، فإن أردت استيفاء قراءته فقد علمت مكانه"(٢-٥٤٧).

- "وإذا أردت استيفاء معرفة اختلاف اصطلاح الكتاب فى كل عصر من العصور الخالية فى فواتح الكتب وخواتمها، وما يختص بكل نوع من أنواع المكاتبات، فالموجود من كتاب صبح الاعشى بدار الكتب الكبيرة يكفيك لهذا الغرض" (٢-٥٨٨).

قد يبدو صحيحاً أن قراءة "المرصفى" لم تضطلع" بقراءة التراث النقدى وحده، وإنما عنيت بقراءة علوم العربية جميعاً بداية بفقه اللغة وانتهاء بالقواعد التى يجب تعلمها فى صناعة الإنشاء. وربما أتصور أن المهمة التعليمية التى كانت تؤديها هذه القراءة كانت سبباً فى توجيهها هذا التوجه، فلم تختص بعلم دون آخر من علوم اللغة

العربية. أما النقطة الجديرة بالاهتمام فى هذه القراءة أنها لم تقف عند حدود التلقى السلبى للتراث ومحاولة تكريره أو اجتراره، مثلما وقفت قراءة "محمد سعيد" عند حدود السرد والحكاية للتراث، أو مثلما وقفت قراءة "حمزة فتح الله" المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية" عند حدود الانقياد والتسليم لما اشتمل عليه علم القدماء(٣٢)، على الرغم من تشابهها فى المقصد مع قراءة المرصفى، أو مثلما وقفت قراءة "محمد دياب" و"حسن توفيق العدل" عند حدود القراءة التاريخية الصامتة. فلقد تخللت القراءة نظرات نقدية للتراث ومن مثل ذلك ما طرحه "المرصفى" حول أولئك العلماء الذين تكلموا فى إثبات إعجاز القرآن الشريف من جهة البلاغة، فقال:

"وهؤلاء حيث إنهم قرنوا بين الكلام البرىء من كل عيب، جل أو دق، ظهر أو خفى، وهو كلام من لا تخفى عليه خافية وبين كلام الناس الذين هم موضع السهو والنسيان، وهو كلام لا يكاد يسلم لهم لزمهم أن يبالغوا فى البحث والتفتيش وأن لا يتغاضوا عن شىء يمكن أن يؤثر فى سلامة الكلام وبراءته من المطاعن" (٢-٢٢٩).

وما طرح عن "ابن خلدون" ومفهومه للذوق بأنه حصول ملكة البلاغة للسان، فقال:

- "وأما قوله فى تفسير كلمة الذوق فأبين منه ما سألقيه عليك، وذلك أن بين الأشياء تناسباً بحيث متى استوقف عند اجتماعها حظها منه قامت منها صورة يتفاوت الناس فى إدراك حسنها طبعاً وتعلماً ... فالإدراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء بموجب الاستحسان

والاستقباح هو المسمى بالذوق، وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر فى الأشياء والأعمال من جهة موافقتها الغاية المقصودة منها" (٢-٤٧٣).

- "وأما قوله فى الأساليب العربية واختصاصها حتى إنه أخرج نظم المتنبى وأبى العلاء المعرى عن أن يكون شعراً، فذلك حجر واسع وحظر مباح، فإن أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها، وإنما هى مذاهب مختلفة وطرق متشاعبة كما قال الله تعالى فى صفتهم (ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون) وليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك وإنما المدار على أن توافق التراكيب التى يستعملها المستعمل تراكيب العرب حسب ما بينته القوانين العلمية على أنه يصح تقليد العرب فى جميع ما نطقوا به، فقد عرفت مما سلف أن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله وأنهم لا يتتابعون إلا فيما كان أوفق للغرض من الكلام وهو التفاهم فى خصوص الشعر والإنشاء من التأثير فى الطباع وتحويلها إلى الميل الذى يريده الشاعر والكاتب" (٢-٤٧٣).

وقريب مما طرحه عن "ابن خلدون" ما طرحه - أيضاً - عن القلقشندى وكتابه "صبح الأعشى" فيقول:

"انتهى ما أردت نقله من كتاب صبح الأعشى فى هذا الموضع، وإنما أوردته بصورته مع قابليته للاختصار، لأكون قد أحضرت ذهنك كلاماً لمؤلف جليل فى التعريف لصناعة الإنشاء، يكون له مجال بعد فهمه واعتبار ما يرشد إليه، أن يحاول تهذيب عبارة تفيد معناه وتبين مغزاه، ثم إنه ليس الغرض من إيقافك عليه أنك تتبع كل ما

يأمرك به وينبه عليه دون أن تستعمل ذوقك فى الاستحسان، وأنت مستند إلى مسترشد به، حتى تخرج منه إلى ما يناسب وقتك ويستصوبه أهل عصرك، الذين أحوالك مربوطة بأحوالهم ومنافعك برضاهم، فلكل مقام مقال، ولكل زمان رجال" (٢-٥٨٨).

ولذلك،يرى أن المهمة التعليمية التى كانت تؤديها قراءة "المرصفى" أو على حد تعبيره: "أهم أغراض هذا الكتاب تعريف طلبة العلم أن ألزم شىء يطلبونه وأكبر أمر ينبغى أن يحاولوا تحصيله لتطيب حياتهم، وتجمل بهم أوقاتهم، وتتحلى بهم أمتهم، إنما هى الآداب التى يلتئمون بها مع جميع طبقات الناس، ويكون لهم مع كل طبقة كلام يعمر قلوبهم، ويتصرف فى عقولهم، حتى يكونوا منهم بتلك المكالمة، التى صارت غير مأهولة إلا بالقليل" (٢-٦٠٣، ٦٠٤)، قد حرمت تلك القراءة أن تقرأ التراث قراءة عميقة فاحصة لما انطوى عليه ذلك النص من الثراء والتعقيد، وجعلتها تلهث وراء حشد النماذج والتعريف بأمهات الكتب، دون تأويل كاشف لهذا النص وما انطوى عليه من اختصاصات معرفية. ولذلك ، رغم أنها أدت مهمتها بنجاح فيما أتصور، فإنها قلصت النص / التراث بصورة أو بأخرى، وضحت بالتأويل الكاشف من أجل أن تقدم الوسيلة .

أما "محمد دياب" فهو من تلاميذ "المرصفى"، ولكنه اختلف كثيراً عن أستاذه فى قراءته تاريخ آداب اللغة العربية(٣٣)، فبدلاً من الوسيلة أو الأداة إلى فهم علوم اللغة العربية أصبحت تاريخاً لآداب اللغة العربية، وقد نشر الجزء الأول من كتابه سنة ١٣١٧هـ والجزء الثانى ١٣١٨هـ - ١٩٠٠م، ويبدو أن الكتاب قد كتبه مؤلفه قبل ذلك

من حوالى ثلاث أو أربع سنوات على الأقل، ويبدو ذلك واضحاً من تقرير الشيخ "حمزة فتح الله" المقدم إلى نظارة المعارف والمؤرخ بتاريخ ١٨٩٧م، والذى أثبته مؤلف الكتاب بعد صفحة الغلاف وفهرس الموضوعات.

يقول "محمد دياب" فى مفتتح كتابه:

"أخبرنى فيما سلف صديق يعرف الألمانية أن مستشرقى الألمان عنوا بتاريخ آداب لغتنا العربية، فوضعوا فيه كتاباً ذا أسفار مطبوعا بلغتهم، وود الصديق لو يؤلف بالعربية مثل هذا الكتاب فلاح بخاطرى أن أشق عباب هذا الموضوع الجليل فسرت فى سبيله متجشماً الصعاب بضعة أعوام، إلى أن اهتديت إلى وضع مؤلف جامع لأشتاته المتفرقة فى بطون مئين من أمهات الكتب ذات الاعتبار وأبدعت فيما ما أبدعت مما لم تلده القرائح فيما غبر أو حضر. وقد شرحت فيه نشأة العلوم الأدبية وسيرها فى مختلف العصور والكتب التى ألفت فيها وأزماتها وحياة مؤلفيها، وذكرت فصولاً من كل فن اقتضاها سير التأليف وغير ذلك مما يطول بيانه فى هذا المقام، ولا أطرى على هذا المؤلف بأنه جليل أو مفيد أو لم يسبق النسج على منواله أو أول كتاب فى بابه أو ديوان أدب عزيز يضمن به المالك إلى غير ذلك من الدعوى الواسعة بل الحكم فى هذا موكول إلى المطالعين"(أ-ب).

نلاحظ فى النص السابق الذى أثبته على الرغم من طوله عدة أمور لافتة للانتباه:

أولاً: تسلل المستشرقين إلى عقل قراء التراث النقدى والبلاغى

والأدبى ومناهج دراستهم للأدب العربى. لقد كان "المرصفى" يتحدث فى الوسيلة وعن الطريقة المثلى لتعلم فنون اللغة العربية، وكان يشير إلى الشيوخ فى صدر الإسلام حين ينتخبون إلى تلاميذهم بعض القصائد والخطب فيحفظونها، أما "محمد دياب" فهو يشير إلى صديق له يعرف الألمانية(٣٤) يخبره عما استحدثه المستشرقون الألمان فى كتابة تاريخ آداب اللغة العربية، وتمنى الصديق أن يجد كتاباً يسير على هذا المنوال وهذه الطريقة، وكان كتاب "محمد دياب".

ثانياً: يشير النص السابق إلى منهج مختلف فى البحث والدراسة، فهو لا يسير سيرة المرصفى، أو حمزة فتح الله، أو محمد سعيد فى الاستطراد والاقتباسات الكثيرة وحشد الروايات والنماذج، وإنما يؤكد على نوع من الدراسة يعنى فيه بدراسة نشأة العلوم وسيرها فى مختلف العصور، والكتب التى ألفت فيها وأزمانها وحياة مؤلفيها.

ثالثاً: ظهور مصطلح "تاريخ آداب اللغة العربية" فى الثقافة العربية ويبدو أن "محمد دياب" هو أول من اضطلع بتدشين هذا المصطلح فى الثقافة العربية، وربما أشار عليه صديقه "حسن توفيق العدل" بذلك، أو ربما نقله له عن مستشرقى الألمان. وقد ادعى "جرجى زيدان" أنه أول من استخدم المصطلح، ولم يشر إلى "محمد دياب" قط، وقد نوه بأنه استخدمه فى مقالات نشرت فى مجلة "الهلال" عام ١٨٩٤، أى قبل صدور كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" ١٩١١(٣٥) ,ويبدو أن كلاً من "دياب" و"زيدان" نقلا المصطلح عن

مستشرقى الألمان، وهذا ما يهمنا فى هذا السياق.

وكتاب "محمد دياب" يقع فى جزءين كما أشرت إلى ذلك سلفاً، ويبدؤه بمقدمة فى الأدب يشرح فيها أن هناك نوعين من الأدب، أدب النفس، وهو "تحلى النفس بالفضيلة ومظهر ذلك جميل الفعل وحسن القول"، وأدبة الدرس: "ولما كانت علوم اللسان فى صدر الإسلام لها العناية القصوى فى أخذ الناس بها، وكانت أعظم وسيلة أدبة إلى تزكية نفوسهم أطلقوا عليها اسم الأدب، وأضافوا إليها فقالوا علوم الأدب أو علم الأدب"، وينتهى به الأمر إلى تعريف الأدب تعريفاً مختلفاً عن أقرانه فى تلك الفترة:

"وقد يطلق الأدب على الملكة التى يكتسبها ممارس هذه العلوم، فيقتدر بها على رواية أشعار العرب وأمثالهم ونوادرهم، وعلى إجادة قرض الشعر، وكتابة الإنشاء فيكون بذلك أديباً، وكانوا يصنفون لذلك مصنفات جامعة لما عساه تحصل به هذه الملكة من أشعار وأخبار وأمثال ومسائل لغوية ونحوية مثبتة فى أثناء شرح ذلك" (١-٢، ٣).

ويلاحظ من تعريفه السابق دخول أشياء كثيرة فى الأدب، ولذلك فإنه يقرر أن العلماء انتهوا إلى جعل علوم الأدب ثلاثة عشر، وهى متن اللغة، وكتابة الحروف أو الخط، وقرض الشعر، والعروض، والقافية، والنحو، والصرف أو علم الأبنية، والاشتقاق، والمعانى، والبيان والبديع، والتاريخ أو المحاضرات، وإنشاء النثر. وينتهى "دياب" من هذه المقدمة بتقرير أنه سوف يبسط القول على تاريخ هذه الفنون، ونشأة كل فن، وأدوار سيره، وترقيه مع العصور والأجيال (١-٣).

يقسم "محمد دياب" قراءته إلى ثمانية أبواب، يقع منها أربعة أبواب فى الجزء الأول من الكتاب، ويقع الباقى فى الجزء الثانى من الكتاب، أما الباب الأول فيخصصه لتاريخ اللغة، ويقع فى ستة فصول، يطرح فيها قضايا كثيرة ومتنوعة، فيتعرض "دياب" لتعريف اللغة ونشأتها، ولا يزيد فى تعريفها عن تعريف "ابن جنى" القديم من حيث إنها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"، وينتقل بعد ذلك إلى مسألة نشأة اللغة والاختلافات حول النشأة، حتى يصل إلى المناسبة بين الألفاظ ومعانيها، فينقل عن الخليل والأصمعى وفخر الدين الرازى. ثم ينتقل إلى تاريخ اللغة العربية، فتحدث عن أولية اللغة العربية، واختلاف لهجات القبائل، والدخيل فى لغة العرب، ثم اللهجات العامية. وقف عند قضية تدوين القرآن الكريم والحديث النبوى، وناقش قضية الاستشهاد بالقرآن والحديث فى علوم الأدب،حتى إذا انتهى من هذا كله ختم الباب ببعض ما اشتهر من كتب اللغة، فتعرض - سريعاً - إلى منهجها فى التأليف وتاريخ صدورها، وذكر - أيضاً - شيئاً يسيراً عن حياة مؤلفيها. وقد بدأ هذا العرض بكتاب "العين" للخليل بن أحمد"، ومختصره لـ "الزبيدى الإشبيلى"، وكتاب "الجمهرة" لـ "ابن دريد" و"التهذيب" لـ "الأزهرى"، وكتاب "الصحاح" لـ "الجوهرى" ثم كتابىً "المحكم والمخصص لـ "ابن سيده"، و"فقه اللغة" لـ "الثعالبى"، وكتاب "أساس البلاغة" للزمخشرى، وغيرها (١- ٤: ٥٦).

وخصص الباب الثانى من كتابه لتاريخ الكتابة أو الخط، فبدأه بتعريف الكتابة وهى "نقوش القلم المخصوصة الدالة على المعانى

المقصود دلالة الألفاظ عليها فهى واللغة سيان ولا اختلاف بينهما إلا فى طريقة التبليغ إلى الذهن". وأشار أيضاً إلى أن الكتابة تطلق على صناعة الإنشاء وبهذا ترادف النثر وتقابل القريض. ثم يعرض بعد ذلك تاريخ الخط العربى، والحروف ونقطها، وينهى هذا الباب بفصل صغير يتحدث فيه عن علوم الخط (١ – ٥٧: ٧١).

أما الباب الثالث فيعقده حول تاريخ الشعر، ويبدؤه بتعريف الشعر وفنونه ووجه تعلمه، أما المسألة الأولى، فيتجاوز فيها عن التعريف العروضى للشعر، لأن العروضيين لا يبحثون الشعر إلا من جهتى الوزن والقافية، مؤكداً أن الشعر فى اعتبار الأدب يجمع بين شرط الوزن والخيال، فيرى أن:

"المناطقة يشترطون فى الشعر الخيال لا الوزن فإنهم أطلقوه على القياس المركب من قضايا خيالية تؤثر فى النفس فتصير مبدأ فعل أو ترك أو رضا أو سخط أو بسط أو قبض أو لذة أو ألم، وجاءهم هذا من الشعر اليونانى، فإن المنطق مأخوذ عن اليونان، والشعر بهذا المعنى يفيد عن الاستعطاف. والاستقضاء، وفى الإقدام على الهيجاء، ونحو ذلك ما لا يفيده البرهان، فإن النفس أطوع إلى التخييل منها إلى التصديق لأنه إليها ألذ وأعذب ثم قالوا ويزيد فى تأثيره الوزن والصوت" (١ – ٧١، ٧٣).

ويعلق "عبد العزيز الدسوقى" على هذا النص بقوله: "على الرغم من أنه يستعرض أقوال النقاد العرب فى تعريف الشعر، فإننا نحس أنه ملم بتاريخ الشعر عند غير العرب"(٣٦). وربما تصور ذلك عن طريق ما ذكره "محمد دياب" فى نصه السابق عن الشعر اليونانى،

أو ما ذكره عن أن المنطق مأخوذ عن اليونان، ويبدو لى أن هذا لا يقوم دليلاً على إلمامه بتاريخ الشعر عند غير العرب، وإنما يبدو الأمر على خلاف ذلك، فقد انحصرت معرفته كما يرى جابر عصفور:

فى شروح المنطق المتأخرة، وهى شروح تقلص فيها ثراء نظرية الخيال الشعرى عند الفلاسفة، فأصبحت حديثاً مقتضباً عن أحد أنواع المنطق. ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن ينسب محمد دياب مفهوم الخيال الشعرى إلى المناطقة لا الفلاسفة فهو قد عرف ملخصات المنطق لا كتب الفلاسفة فى شمولها وتنوعها. ومن الطبيعى، أيضاً، أن يذهب أن التعريف جاء المناطقة به من الشعر اليونانى، فلا يعرف أن التعريف تبلور فى ظل محاولة الفلاسفة شرح كتاب الشعر لأرسطو. والفرق هائل بين شرح عربى لكتاب عن الشعر اليونانى، والشعر اليونانى نفسه"(٣٧).

وعلى الرغم مما يطرحه "دياب" عن شرط الخيال فى الشعر فإنه يشير إلى أن كثيراً من منظوم الكلام مع جودته يخلو من "القضايا الخيالية" ويمثل لذلك النوع من الشعر بقول زهير:

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله

على قومه يستغن عنه ويذمم

وقول لبيد:

ألا كل شىء ما خلا الله باطل

وكل نعيم لا محالة زائل

ويرى أن مثل هذا الشعر خال من الخيال مركب من قضايا أولية ولا يسعنا أن ننكر أنه شعر جيد من باب الحكم، وعلى الرغم من ذلك

فإنه ينتهى متذبذباً مؤكداً أن:

"الشعر الخيالى أجذب للنفس وأشد تأثيراً فيها من غيره فهو الأحق بأن يسمى شعراً (١-٧٤، ٧٥).

هذا التذبذب الذى يصل إلى حد التناقض، الذى نبهت عليه فى كتاب "محمد سعيد" من قبل، يصل مداه فى هذا الكتاب الذى نحن بصدده الآن، وربما كان موجوداً فى عقل الناقد الإحيائى على العموم، فى محاولة للخروج من الموقف النقدى المتناقض: خيال الشعر أو كذبه/ صدقه وحكمته. وهى محاولة تنطوى على "جذر التوتر الكامن فى الموقف نفسه بين القطبين المتناقضين على المستويين الأخلاقى والمعرفى، ومن هذا يلج محمد دياب -- مرغماً - منطقة الموازنة الحادة بين التخييل والتصديق، فيتقبل مبدأ التعارض الحاد بينهما"(٣٨).

أما المسألة الثانية والتى يتحدث فيها عن فنون الشعر، فقد نقل عن أبى تمام تقسيمه لهذه الفنون إلى عشرة فنون:

"جعل أبو تمام فنون الشعر عشرة: الحماسة، والمراثى، والأدب، والنسيب، والهجاء، والإضافات، والصفات، والسير، والملح، ومذمة النساء، وبنى عليها كتاب الحماسة" (١- ٧٥).

ثم راح ينقل عن أبى تمام ما أورده فى "الحماسة" من أشعار ممثلاً لكل فن من الفنون العشرة السابق ذكرها.

وفى المسألة الثالثة، وهى مسألة وجه تعلم الشعر، فإنه يرى أن على الراغب فى قول الشعر أن يتخير له من أشعار الشعراء النوابغ الشعر الرصين ذا الخيالات والأساليب، وأن يحفظ كثيراً من هذه

الأشعار، وأن يتفهم ما تحتويه من معانٍ "فبهذا تتكيف نفسك وتشحذ قريحتك، وتتهيأ للنظم، فأقبل عليه وأكثر منه تَزكُ فيك ملكته".

ثم يورد أقوالاً للخوارزمى فى هذا الشأن، ولابن رشيق فى بواعث العشق والانتشاء، ولابن خلدون حول القريحة، ويختتم ذلك بذكر شيء من وصية أبى تمام للبحترى (١ - ٧٩: ٨١).

ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن تاريخ الشعر، فيؤكد أن الشعر قالته العرب من قديم، من عهد عاد وثمود، ولم يصل إلينا أشعار شعرائهم ولا أخبارهم مفصلة حتى نعرف منها سيرة الشعر وترقيه، وإنما ظل الأمر مستوراً إلى أن جاء عصر آل المنذر ملوك الحيرة قبل الإسلام بنحو مائة سنة فأكثر، فبرح وأخذ الشعر فى الظهور، وولعت العرب به حتى صار ديدنا لهم وسجيتهم ومبلغ علمهم وحكمتهم وأدبهم (١ - ٨١). وتحدث عن أسواق العرب، وروى قصة الخنساء مع النابغة وحسان، وتحدث، أيضا، عن المعلقات السبع، وسبب تسميتها بذلك لأنها علقت على الكعبة احتراماً لها. وقد أشار أثناء عرضه إلى تأثير البيئة على الشعر:

"وكان للبداوة والحضارة تأثير على الشعر، فكان شعر البدوى يدور بين جبل وجمل وحط وترحال ورداء وخباء وصيال ونزال وقتام وغمام وأشبه ذلك من مشاهده التى هو فيها، وشعر الحضرى بين قصور وحور وترف وطرف ولهو وطرب وخلاعة وما شاكل ذلك" (١ - ٨٤).

ولا أظن أنه استقى ذلك من المنتج النقدى الغربى، وبنوع خاص ذلك المنتج الذى نبه على أثر البيئة فى الشعر والأدب، وإنما نظن أنه

استقاه من النقد القديم، وبنوع خاص ابن رشيق وابن خلدون.

ويعرض "محمد دياب" قضايا متنوعة مثل تأثير الإسلام على الشعر، وعلاقة الشعراء بالخلفاء، ويحشد فيها الكثير من الروايات القديمة، وإذا انتهى من ذلك، وضع تقسيماً للعصور الأدبية مطابقاً للعصور السياسية، وربما لا يختلف كثيراً عن التقسيم السائد حتى الآن فى دراسة الأدب العربى، فيقرر:

"وقد قسم الشعر إلى أربع طبقات، شعر جاهلى وهو شعر جاء قبل الإسلام كشعر امرئ القيس وزهير بن أبى سلمى المتوفى قبل الإسلام بنحو سنة، وشعر مخضرم وهو شعر من أدرك عصر الجاهلية والإسلام كشعر الأعشى والحطيئة، وشعر إسلامى كشعر شعراء الدولة الأموية مثل الفرزدق وجرير. وشعر مولد كشعر شعراء الدولة العباسية مثل أبى نواس وأبى فراس الحمدانى المتوفى سنة ٣٥٧هـ. قالوا إن الشعر ختم بأبى فراس كما بدئ بامرئ القيس.. وقد زيدت طبقة خامسة وهى شعر المتأخرين كابن مطروح وصفى الدين الحلى المتوفى سنة ٧٥٠هـ، ويلحق بهذه الطبقة شعر شعراء هذا العصر أى القرن الرابع عشر الهجرى وما قبله مثل الشيخ على الليثى، والشيخ على أبى النصر من شعراء العائلة الخديوية" (١-٨٩، ٩٠)

ثم يمثل لكل طبقة من هذه الطبقات ببعض النماذج الشعرية، ولكنه يورد النماذج على باب واحد كالمدح والنسب والهجاء (١ - ٩٠ ١٣٩).

وينتقل "دياب" إلى ما يطلق عليه "فيما يتبع الشعر" وهى فنون

ستة ألحقها الأدباء بالشعر، فيعرض للموشح، والدوبيت، والزجل، وكان كان: هو نوع من الزجل إلا أنه أصبح فناً مستقلاً، والقومة: وهى نوع من الزجل أيضاً، والموال. ويطرح أمثلة لكل نوع من هذه الأنواع، ويتحدث بعد ذلك عن دواوين الشعر (١-١٣٠: ١٥٦).

أما الباب الرابع والأخير من الجزء الأول، فقد خصصه لتاريخ العروض والقافية. ويبدؤه بتعريف العروض، ثم يشرح تاريخه وبدايته مع الخليل بن أحمد، وتحديده لأوزان الشعر العربى وبحوره ويمثل لكل بحر بشواهد من الشعر. وينتقل بعد ذلك إلى تعريف القافية، ويشير إلى أن المهلهل هو أول من قفى القصائد، والخليل هو أول من وضع علم القافية مثلما وضع علم العروض، ويمثل لأنواع القافية ويعطى شواهد عليها (١ - ١٥٦: ١٩٠).

أما الجزء الثانى فيسير على نفس النهج الذى اتبعه فى الجزء الأول، ويقع فيه أربعة أبواب. وقد خصص "دياب" الباب الخامس لتاريخ النحو والصرف والاشتقاق، ويقع فيه فصلان، الأول: فى تعريف النحو والصرف والاشتقاق وما يتبع ذلك، والثانى: فى تاريخ النحو بالمعنى العام (٢-٢ ٤٣).

أما الباب السادس فقد عقده "دياب" لتاريخ علوم البلاغة مشيراً فى بدايته إلى مقولة يرى فيها:

"بعدما نظر علماء السلف فى كلام العرب من جهة صحته ودونوا لذلك النحو تتبعوا كلام البلغاء منهم فرأوا أن تراكيبه تتفاوت بهيآت وخواص تدل على معان ثانوية زائدة عن أصل المعنى، فاستنبطوا من ذلك أصولاً دونوها ونوعوها إلى ثلاثة علوم الأول: يبحث فيه عن

الخواص والهيآت التى تقتضيها المقامات والأحوال وسموه علم البلاغة أو المعانى، والثانى: يعرف به إيراد المعنى الواحد بعبارات مختلفة فى وضوح الدلالة عليه وسموه علم البيان، وإن شئت قلت هو علم يبحث فيه عن التشبيه والمجاز والكناية، والثالث: يبحث فيه عن وجوه تكسو الكلام حسناً وسموه البديع" (٢ – ٤٤).

ويشير بعد ذلك إلى أن أبا عبيدة هو أول من صنف فى المجاز بوضعه كتاب "مجاز القرآن"، وابن المعتز أول من كتب فى البديع، والشيخ عبدالقاهر ألف كتاب دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وأبو يعقوب السكاكى ألف كتاب "مفتاح العلوم"، ثم يقف عند شرائح السكاكى أمثال محمود بن مسعود الشيرازى، والسيد الشريف الجرجانى، وأيضاً عند ملخصه محمد بن عبدالرحمن القزوينى وكتابه "تلخيص المفتاح"، ويشير إلى آخرين حتى يصل إلى المحدثين ممن ألفوا فى هذا العلم، فيعدد منهم الشيخ حسين المرصفى وكتابه الوسيلة، والشيخ محمد البسيونى، والشيخ هارون عبد الرازق" (٢ – ٤٤: ٥٢).

أما الباب السابع والمعنون "بتاريخ المحاضرات" فقد خصصه "دياب" لتلك المصنفات التى تجمع النوادر والأخبار والملح والأشعار وغير ذلك، وسموا ذلك بعلم المحاضرات، وهو لا ريب نوع خاص من علم التاريخ. ويسير "محمد دياب" سيرته المعهودة فى التعريف بأهم الكتب فى هذا المجال، ويرى أن كتاب "كليلة ودمنة" هو أساس هذا العلم، ثم يعرض بعد ذلك كتباً كثيرة منها "العقد الفريد" لابن عبد ربه و"الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى، وكتاب "نثر الدر" لأبى سعيد

منصور بن الحسين، وكتاب "محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء" للراغب الأصبهانى، وغيرها (٢ - ٥٢: ٥٧).

ويخصص "دياب" الباب الثامن والأخير فى تاريخ الإنشاء، ويبدؤه بتعريف الإنشاء ووجه تعلمه وأنواعه. ويعرفه بأنه "صناعة النثر ويعرف بفن الكتابة فهو يقابل قرض الشعر ويكون سجعاً موزون الفواصل ومرسلاً". أما وجه تعلمه فإنه يقرر ما قرره سلفاً فى وجه تعلم الشعر، فيرى أن:

"على من يريد أن يبرع فى صناعة الإنشاء أن يتزود من فنون الأدب لا سيما اللغة والمحاضرات، ثم يطالع بإمعان نظر منشآت من اشتهروا بالبراعة فى هذه الصناعة، ثم ينثر أبياتاً شعرية أو يدرس فصولاً من كتاب ممتاز كمقدمة ابن خلدون، ويلخص هذه الفصول أو يطوى الكتاب ويكتب من تلقاء نفسه ما علق بذهنه منها، أو يأخذ مثالاً سائداً ويبنى عليه موضوعاً واسعاً، أو يكتب قصة سمعها أو يصف منظراً رآه وفى كل هذا يعرض ما كتبه على منشىء ماهر كى يرشده إلى الصواب وبالجملة هذه الصناعة لا تصير ملكة إلا بالمرانة والدربة" (٢ - ٥٨: ٦١).

ويعدد بعد ذلك أنواع الإنشاء، ومنها إنشاء الرسائل، وتسمى الكتب أيضاً. ومنها كتابة التحرير أى كتابة دواوين الحكومة وصحف الأخبار المعروفة بالجرائد، ومنها التأليف أى تصنيف كتب العلوم. ومنها القصص أى وضع القصص والحكايات. ومنها الخطابة. ويعقد "دياب" فصلاً فى تاريخ الإنشاء، ويعقبه بثالث يتخير فيه مجموعة من النماذج الكثيرة، وينتهى الباب الثامن، والذى يحتل

قرابة ثلاثة أرباع الجزء الثانى، بفصل أخير يعرض فيه ما اشتهر من كتب الإنشاء، فيعرض لكتاب "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى، وكتاب "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر "لضياء الدين أبى الفتح نصر الله الموصلى، وكتاب "حسن التوسل إلى صناعة الترسل" لمحمود بن سليمان الحلبى، وكتاب "صبح الأعشى فى كتابه الإنشاء" للقلقشندى (٢ - ٥٨: ٢٣٨).

هذه هى القراءة التى قدمها "محمد دياب" لتاريخ آداب اللغة العربية، وقد عرضتها بأكبر قدر من الأمانة، وهى قراءة إن اختلفت عن قراءة المرصفى فى شكلها وترتيبها وتخففت إلى حد ما من حشد الروايات والاقتباسات الكثيرة، والتزمت هدفاً غير ما التزمت به قراءة المرصفى للتراث، فإنها عملت على تفتيت أجزائه الملتحمة، فبدا علم النحو بتاريخه منفصلاً عن تاريخ اللغة، وتاريخ الشعر منفصلاً عن تاريخ الإنشاء، وبدت علوم البلاغة بمعزل عن كل شيء، اللهم إلا إشارته إلى أن علماء السلف تتبعوا كلام البلغاء بعدما دونوا علم النحو. إنه لم يشر قط مثلما أشار سلفه المرصفى إلى علاقة علوم البلاغة بالعلوم الدينية، والتيارات الفكرية المختلفة، ولكنه يكتفى فقط بأن يقول إنه من العلوم التى ألف فيها بعد علم النحو.

كان اضطلاع هذه القراءة بمهمة كتابة تاريخ لآداب اللغة العربية على غرار ما فعل المستشرقون يقف مانعاً دون عملية الفهم العميق للتراث العربى وتاريخه، إذ تحولت المهمة على يد "محمد دياب" إلى مهمة الرصد السريع لتاريخ آداب اللغة العربية، مما أفقدها النظرة الشمولية الفاحصة لهذا التاريخ، وما انطوى عليه من صراعات

سياسية ومذهبية ودينية وثقافية حكمت إنتاجه المعرفي. كان همها أن ترج بتعميمات تاريخية مفرطة، ولا تقف حتى لتقدم الدليل على مصداقيتها، فعلى سبيل المثال نقرأ في كتابه:

- **"وقد قالوا إن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين، وهي أدب الكاتب لابن قتيبة المتوفى ٢٧٠ للهجرة، والكامل للمبرد سنة ٢٨٥هـ، والبيان والتبيين للجاحظ المتوفى بالبصرة ٢٥٥هـ، والنوادر لأبي علي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها" (١ - ٣).**
- **"قالوا إن الشعر ختم بأبي فراس مثلما بديء بامرئ القيس الكندي" (١ - ٩٠).**
- **"أبوعبيدة أول من ألف في المجاز" (٢-٤٤).**
- **"عبدالله بن المعتز أول من كتب في البديع" (٢ - ٤٥).**
- **"وأساس هذا العلم على ما يقال كتاب كليلة ودمنة" (٢ - ٥٢).**

وفي تقديري أن هذه القراءة تعكس ذلك الصراع المختفي بين الذات العربية القارئة وعلاقتها بالمشروع الأوروبي على وجه العموم، والمشروع الاستشراقي على وجه الخصوص. فهي محاولة لتأكيد الذات أمام المشروع الأوروبي برمته، وما ينطوي عليه هذا المشروع من تحديات لهذه الذات. ولا أظن أن "نهج محمد بك دياب في مؤلفه كان أقرب إلى نهج الفهرست لابن النديم مع التوسع"(٣٩) كما يظن أحمد الشايب، ولكن أظن أن نهجه كان أقرب إلى النهج الذي عرف عند مستشرقي الألمان، وبنوع خاص، على ما يبدو، "كارل بروكلمان" في مشروعه عن "تاريخ الأدب العربي"، الذي أطلعه عليه صديقه

"حسن توفيق العدل" فبدت المحاولة صورة مشوهة من محاولة الاستشراق. ولكن لمحمد دياب شرف محاولته فى الوقت الذى لم يضطلع فيه نقاد الإحياء بكتابة هذا النوع من التاريخ. وربما - فيما أتصور - أن هذه القراءة كانت تحريضاً على قراءات أخرى مماثلة، مثل قراءة "حسن توفيق العدل" تاريخ أداب اللغة العربية" (١٩٠٢)، وقراءة "جرجى زيدان" تاريخ آداب اللغة العربية (١٩١١)، وقراءة "مصطفى صادق الرافعى" "تاريخ آداب اللغة العربية" (١٩١١).

ففى عام (١٨٩٧) نشر "نجيب حداد" مقالاً فى مجلة البيان تحت عنوان: "مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى" انتهى فيه إلى نتيجة مؤداها:

"أنهم قوم امتازوا عنا بشىء وامتزنا عنهم بأشياء، وإننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك، وهى لا شك مزية اللغة العربية التى اختصت بما لم تختص به لغة سواها من غزارة موارد اللفظ ووفرة دروب التعبير، واتساع مذاهب البيان حتى لقد سماها الإفرنج نفسهم "أتم لغة فى العالم" وكفى ذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ومن ثم بياناً لفضل شعرها على سائر الشعر وكل فتاة بأبيها معجبة والله أعلم"(٤٠).

هذه النتيجة التى يصل إليها "حداد" من بحثه هى أحد أوجه الصراع الذى أشرت إليه من قبل، ويؤدى إليها خطاب يتوسل بالمقابلة أو الموازنة العادلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى، وفى نفس الوقت يضمر ذلك الصراع بين الأنا والآخر، والذى تخرج منه الأنا منتصرة بأفضلية لغتها على سائر اللغات أو أفضلية

شعرها على سائر الشعر.

وإذا كان نجيب حداد انتهى إلى هذه النتيجة فى مقابلته بين الشعر العربى والشعر الإفرنجي، فإن "محمد روحى الخالدى المقدسى" فى قراءته: "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو" (١٩٠٤) يؤكد أنه:

"لا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر فى أدب الأمم المتمدنة ولو نظرة عامة يطلع بها على مجمل تاريخ آدابهم وعلى بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم... فيقف على ما عندهم من سعة الفكر وسمو الإدراك وبلاغة المعانى، ويعرف أساليبهم فى النظم والنثر وتصرفهم فى الكلام ويميز بين طرق المتقدمين والمتأخرين منهم فإذا أحاط علمه بذلك فهم الغرض الذى يتطلبه أئمة البلاغة من أى لسان وملة، ورأى الهدف الذى يروم كل منهم إصابته فيصوب نحوه القلم عسى أن يكون له مع الخواطىء سهم صائب"(٤١).

هذه نظرة اختلفت عن نظرة "حداد" وربما اختلفت - أيضاً - عن خطاب الإحياء النقدى والأدبى الذى يستعيد النبرة التراثية التى كانت ترى أن لغة العرب وبلاغتها فاقت اللغات الأخرى(٤٢). وبقدر ما كان خطاب "حداد" وغيره خطاباً ينطوى على الصراع الكامن بين الشرق والغرب، الأنا والآخر، فإن خطاب "روحى الخالدى" تجاوز عن هذا الصراع واستبعده، مقدماً وجهاً من أوجه التصالح يتطلع إلى عملية التعرف على أساليب الآخر فى النظم والنثر، وتصرفه فى الكلام، بوصفه من الأمم المتمدنة فى المقام الأول. وهذا غرض -

فيما يتصور "الخالدى" - يتطلبه أئمة البلاغة من أى لسان وملة. ولم يختلف "روحى الخالدى" فى نظرته فقط، وإنما اختلف، أيضاً، فى قراءته لتاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، ولعل نظرة سريعة لما حواه كتابه من موضوعات تؤكد ذلك، فقد طرح فيه كثيراً من الموضوعات التى لم يتعرض إليها - فيما أظن - النقد الإحيائى حتى وقته، فلقد استهل كتابه بعرض حياة "فكتور هوجو" فى أطوارها الثلاثة من المولد حتى الوفاة (٧ : ٢٣)، ثم عرض لتاريخ علم الأدب عند العرب (٢٥: ٧٠)، وأعقبه بتاريخ علم الأدب عند الإفرنج منذ أن كانت فرنسا فى قديم الزمان تسمى أرض الغول (٧٠ : ١٠٦). ثم عكف بعد ذلك على تتبع المذاهب الأدبية الغربية، الطريقة المدرسية الكلاسيكية (ص ١١٦)، والطريقة الرومانية (ص ١٣٣)، حتى وصل إلى فكتور هوجو فشرح طريقته بالتفصيل (ص ١٣٥)، ووضع أثره فى الأدب الفرنسى (ص ١٤٣). وأعقب ذلك بفصل طويل يدور حول مؤلفات فكتور هوجو، ويعد من أطول فصول الكتاب (١٦٩: ٢٦١)، ثم يختم الخالدى كتابه بالحديث عن سبب شهرة هوجو ومعتقده وثروته (ص ٢٦١: ٢٦٩).

وما يعنى الباحث فى هذا الكتاب الفصل الذى عقده حول تاريخ علم الأدب عند العرب، والكيفية التى قرأ بها ذلك الناقد علم الأدب عند العرب، وسوف يقوم الباحث بعرضه تفصيلاً حتى يتمكن من رصد ملامح التطور فى عملية قراءة التراث النقدى عند نقاد الإحياء. فى هذا الفصل يبدأ "الخالدى" بمقدمة عامة فى الأدب، ويرى أن:

"أدب كل لسان ما حصل فيه الإجادة من الكلام المنظوم والمنثور.

ويشتمل على فنون الشعر والأغانى والروايات والقصص وضروب الأمثال والحكم والنوادر والحكايات والمقامات، والتاريخ والسياسة والرحلة وغير ذلك" (ص٢٥).

وإذا كان ما يطلق عليه "الأدب" فى كل لسان ما حصل فيه الإجادة من الكلام المنظوم والمنثور، فإن البلاغة لا تختص باللسان العربى وحده دون اللغات الأخرى، فالبلاغة هى "مطابقة اللفظ للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع فى التركيب فى إفادة المعنى المقصود الذى يقتضيه الحال والمقام. وفى المثل لكل مقام مقال. سواء كان المقال أى اللفظ فصيحاً بإعراب أو حضرياً بلا إعراب أو أعجمياً بأن كان عثمانياً أو إنكليزياً أو فرنساوياً أو فارسياً (ص٢٦).

ثم يتعرض بعد ذلك إلى امتياز لسان العرب وبخاصة لغة مصر بخاصيتين، الأولى: تشمل حركات الإعراب فى أواخر الكلم، والثانية: ما فى لسان مضر من الاستعارات والتشبيهات والمجازات وأنواع البديع من الكلام، ويرى أن ورود أحسنه فى القرآن الكريم، وجميع ذلك أتم وأكمل فى لسان العرب. فهذه البلاغة والبيان ديدن العرب (٢٧: ٣٠). حتى إذا انتهى من شرح هاتين الخاصيتين انتقل الى الشعر الذى "لا يختص بلسان العرب فقط بل يوجد فى كل لسان من ألسن الأمم المتمدنة والهمجية"، ثم يقوم بعملية سرد توضح أشعار الأمم السالفة وأشعار الأمم الأوروبية والأمريكية (٣٠: ٣٢)، ولكن العجيب فى عملية السرد هذه حشده نصاً للجاحظ، فيقول:

"ذكر الجاحظ فى كتاب البيان والتبين: أن الفارسى سئل فقيل له

ما البلاغة فقال معرفة الفصل من الوصل، وسئل اليونانى عنها، فقال تصحيح الأقسام واختيار الكلام، وسئل الرومى عنها فقال حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الإطالة، وسئل الهندى عنها فقال وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة، وقال مرة التماس حسن الموقع والمعرفة بساحات القول" (ص ٣١).

ولا أستطيع أن أتبين ما السبب الذى حشد من أجله نص الجاحظ السابق، كما أن "الخالدى" لم يقدم عليه تعليقاً ما، ولكن النص يقف وحيداً فى عملية السرد التى قام بها.

ويتحدث بعد ذلك عن تاريخ أدب العرب، ويرى أنه يقع فى مقدمة أشعار الحماسة، وأن النظم فى لسان أدبهم دون قبل النثر، ثم ينقل عن "الباقلانى" ما يعضد هذه المقولة. ويتعرض بعد ذلك إلى أن تاريخ أدب العرب قبل الإسلام لم يزل فى حيز الخفاء لعدم تمكن العلماء من درس اللغات أو اللهجات العربية السابقة على لغة مضر كلغة حمير. ثم يتعرض إلى جهود المستشرقين في دراسة اللغة الحميرية، وعنايتهم أيضاً بتدوين اللسان العامى واستقراء أحكامه. وينتهى من هذا كله إلى أن لغة مضر فى العصر السابق للإسلام على جانب من الفصاحة والبلاغة مشتملة على أنواع التشبيه والاستعارة والبديع، كما أنه يشير إلى فنون الأدب والشعر قبل الإسلام ومنها القصيد والرجز والأغانى، ومنها ما ينشد فى الحرب على الدفوف، والسجع والترسل والخطب والرسائل وضروب الأمثال. ثم يتكلم عن المعلقات وأصحابها (٣٢: ٤٣).

وينتقل بعد ذلك إلى ظهور الإسلام، ومجيئه بالقرآن العظيم على

أسلوب جديد مختلف عن أساليب العرب فى النظم والنثر، فلا هو مرسل ولا مسجع بل تفصيل آيات ينتهى إلى مقاطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها. وبظهور الإسلام ظهرت طبقة جديدة من الأدباء قيل لهم أهل الطبقة الإسلامية، وهم الذين كانوا فى صدر الإسلام وأيام الدولة الأموية، ويتعرض سريعاً إلى حسان بن ثابت، الذى وصفه بأنه لخص الطريقة المثلى من الشعر، وعمر بن أبى ربيعة، الذى وصفه بأنه "كبير قريش، وكان له مقامات عالية وطبقة مرتفعة"، والأخطل وجرير والفرزدق وذى الرمة، وينتهى إلى نتيجة عامة هى:

"أهل هذه الطبقة إن نسجوا على منوال شعر الجاهلية فكلامهم أعلى طبقة فى البلاغة وأذواقها من كلام الجاهلية فى منظومهم ومنثورهم وخطبهم وترسيلهم ومحاوراتهم للملوك. والسبب فى ذلك حصول الانقلاب فى الأمة وتأسيس الملك والدولة، وتوسع حدود المملكات بالفتوحات، واختلاط الأقوام بعضها ببعض، فاتسعت بذلك دائرة العقول ونهضت طباع أهل الطبقة الإسلامية وارتقت ملكتهم فى البلاغة على ملكات من قبلهم، فكان كلامهم فى نظمهم ونثرهم أحسن ديباجة وأرصف مبنى وأعدل تثقيفاً بما استفاده من انفتاق الذهن وتوسع دائرة الفكر وبما سمعوه من الكلام العالى الطبقة فى القرآن والحديث" (ص ٤٨).

ويتحدث سريعاً عن ذلك الانقلاب الكبير الذى حدث عندما قامت الدولة العباسية، وترجمة كتب الحكمة والعلم عن خمس لغات: الفارسية والبهلوية، الهندية والسنسكريتية، والسريانية، والعبرانية، واليونانية، ويتحدث أيضاً عن ترجمة ابن المقفع لكليلة ودمنة، وترجمة

كتب أخرى. ويشير إلى أن الجاحظ اشتهر في الكتابة والإنشاء، ويتحدث عن مؤلفات مثل: البيان والتبيين، وكتاب الأمصار وكتاب الحيوان. وينتقل للحديث عن الشعراء المشاهير في تلك الحقبة فيتحدث عن أبي تمام الذي وصفه بأنه "ميال للتصنع والتكلف والتعويص في المعاني"، وأبي نواس الذي له "سبك جيد وحلاوة و رقة"، وابن الرومي، وابن المعتز، وأشهرهم البحتري، الذي فضله "الباقلاني" على جميع أهل عصره "لبهجة كلامه وبديع رونقه وديباجة شعره"، وينتهي إلى الإشارة إلى بعض من دون أخبار الشعراء، فيذكر منهم ابن قتيبة صاحب "أدب الكاتب" والثعالبي صاحب "يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر"، وعماد الدين الأصفهاني صاحب "جريدة القصر وجريدة العصر" وغيرهم (٤٧: ٥٥).

ومع ترجمة كتب العلم والحكمة إلى لسان العرب ظهر لها تأثير كبير على أفكار الشعراء الإسلاميين، وظهر فيهم طبقة جديدة هي طبقة المتنبي والمعري في الشرق وابن هانيء في أشبيلية وهو المسمى بمتنبي العرب، وقد خرجوا عن أساليب الشعر القديم ووضعوا من عندهم أساليب مخصوصة. ثم ينتقل من ذلك إلى تعريف الشعر، ويقدم التعريف الأثير عند النقاد الإحيائيين جميعاً، وهو تعريف ابن خلدون الذي يقول فيه:

"الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة" (ص٥٦).

وينتهي "روحي الخالدي" إلى حكم حول هؤلاء الشعراء يرى فيه

أن أهل الذوق لم يستحسنوا فى الأدب كلام الفلاسفة مع ما فى كلامهم من المنطق والحكمة لخلوه "عن هذا الدور الذى يتلألأ فى كلام الأدباء ويخرج من نفس الأديب ومن قلبه وروحه" (ص٥٧). وينتهى تاريخ علم الأدب عند العرب بالحديث عن اتساع دائرة الأدب فى الأندلس، واستحداث الفنون والأعاريض الجديدة فيه (ص ٦٢: ص٧٠).

هذه هى قراءة "الخالدى" لتاريخ علم الأدب عند العرب، وأظن أنها قراءة توجهت فى الأصل إلى تاريخ علم الأدب عند الإفرنج وفيكتور هوجو أكثر مما توجت إلى قراءة علم الأدب عند العرب، فلقد تخلصت منه برمته فيما يقرب من خمس وأربعين صفحة فى الحين الذى خصصت ما يقرب من مائتين وثلاثين صفحة لتاريخ علم الأدب عند الافرنج، فكانت قراءتها سريعة يشوبها كم كبير من الأحكام العامة على الشعر العربى، نذكر منها - على سبيل المثال - الحكم الذى أصدره على طبقة الشعراء الإسلاميين بأن "كلامهم أعلى طبقة فى البلاغة وأذواقها من كلام الجاهليين" ثم يدعى أن السبب "تأسس الملك والدولة" دون أن يقدم تحليلاً للتقاليد الفنية الجاهلية، وما حدث لها من تغير فى زمن الإسلام. ومن هذه الأحكام العامة، ما يقرره عن أن الشعر العربى فيه كثير من الصنائع البديعية، فيقول:

"نعم إن الشعر العربى فيه كثير من الصنائع البديعية وله رونق وبهجة وفيه تهييج للسامع وهو على أسلوب التوراة، وعلى نسق اللغات السامية، ولكن الكلام الذى فيه تصنع فى الألفاظ وتعمل فى الشكل الخارجى لا يكون فيه حركة ذهنية ولا تخيل فكرى وما لم

يكن فيه ذلك ليس فيه إحساس ولا عظمة مطلقاً" (ص ٦٥).

ولا أظن أنه قدم تحليلاً لبيت واحد من الشعر العربى لكى يحكم عليه بمثل ذلك الحكم.

أما النقطة الأخرى اللافتة للانتباه فى هذه القراءة تلك الموازنات بين الأدب العربى ولغته وأدب الأمة الإفرنجية ولغتها، على الرغم مما دشنه من مفاهيم قيمة وجديدة فى النقد العربى فى ذلك الحين، التى تشير إلى عدم اختصاص البلاغة والشعر والأدب بلسان دون آخر، ومن ذلك نقرأ:

- "ولذا كان الكلام العربى أوجز وأقل ألفاظًا وعبارة من غيره" (ص ٢٧).

- "وأما فى لغات أوروبا فالإعراب من خصائص اللغتين اليونانية واللاتينية واللغة الألمانية غير أن هذه الخاصية فى لسان مضر أكثر وأعرف وأثبت" (ص ٢٧).

- "فإن الفرق بين أشعار المعلقات وبين أشعار "التربادو" الفرنسية عظيم. لما فى الأخيرة من الخشونة وعدم الرقة. وإذا غازل شاعر الجاهلية فتاة الحى حسبته أديباً من أدباء باريس" (ص٣٧).

- "فيكون الناس قد اجتمعوا حوله فيبدأ لهم فى الخطبة بقوله: أما بعد.. إلخ، كأنه خطيب فرنساوى بل إنكليزى يخطب فى هايدبارك" (ص٣٨).

- "ولكن قلما يفلح الشاعر المجيد إلا فى بعض الأبيات سيما فى الشعر العربى حيث ضيق فيه النطاق على الشعراء وألزموا باتباع القواعد التى تخطاها الإفرنج على أن أكثر فحول الأدب فى البلاد

المتمدنة صارفون عنايتهم فى يومنا إلى النثر المرسل دون النظم كما فعل فكتور هوجو فى آخر عمره، وكما يفعل اليوم أميل زولا، وغيره تولستوى أديب الروس" (ص ٤٢، ٤٣).

- "فقام عليهم المتعصبون لأساليب العرب الأقدمين وسلقوهم بألسنة حداد وشددوا عليهم النكير كما فعل أصحاب طريقة كلاسيك مع فيكتورهوجو حينما شهر طريقة رومانتيك" (ص ٥٥).

إنها موازنات يتحول معها الشاعر الجاهلى إلى أديب من أدباء باريس أو يتحول معها قس بن ساعدة إلى خطيب فرنسى أو إنكليزى أو تتحول معها طريقة المتنبى وأبى العلاء وابن هانئ إلى طريقة رومانتك، وتفوق لغة العرب فى الإيجاز غيرها من اللغات أو ظاهرة الإعراب أثبت وأعرف وأكثر فى لسان مضر، والإفرنج أمثال هوجو وزولا وتولستوى قدموا ما لم يفلح الشاعر العربى المجيد فى تقديمه. إن هذا وما يشبهه وهو كثير فى كتابه يتضارب مع فكرته الأساسية التى يرى فيها أن:

"أدب كل لسان - كما لا يخفى - هو مجموع ما حصلت الإجادة فى تأليفه بذلك اللسان من فنى المنظوم والمنثور" (١٠٦ - ١٠٧).

وعلى الرغم من أن هذه القراءة، فيما أظن، لم تقدم أية إضافة حقيقية لقراءة التراث النقدى، ربما لاختلاط أشياء كثيرة فى عقل الناقد الإحيائى على الرغم من إشارتها السريعة إلى علم الانتقاد الأدبى، وكتابة المصطلح فى الهامش بالفرنسية (ص٤٦)، وعدم اضطلاعها بهدف يحكم قراءتها مثلما فعلت قراءة المرصفى ودياب، فإنها قدمت قراءة لمنتج الآخر الأدبى، ودشنت الوعى بهذا المنتج فى

عقل الناقد الإحيائى، وأعطت للأدب العربى قسطًا من الوجود على مسرح التاريخ العالمى للآداب. فلقد تحدثت كثيراً عن تأثير العرب فى الإفرنج، وما أخذوه من العرب، ودخول العرب بلاد الإفرنج واختلاط العرب بالأمم الإفرنجية وتبادل الأفكار.

ذكرت - فيما سبق - أنه بالقدر الذى كان هناك الناقد الإحيائى الذى يتحرك إلى استعادة المعايير النقدية التراثية، كان هناك الناقد الاحيائى الذى يتطلع إلى المعايير النقدية الوافدة عن طريق البحر الأبيض المتوسط. ومثلما كانت هناك قراءة للتراث العربى تضطلع بهدف تعليمى لتدشين المفاهيم النقدية والبلاغية القديمة، كانت هناك قراءة أخرى تقرأ التراث بمنظور الآخر الذى يقدم لها نموذجاً نقدياً تهتدى بهديه وتسير على منواله. ومثلما كان النوع الأول من القراءة يحاول أن يقلص التراث وحركته المتضادة المتصارعة ليبدو صيغة منسجمة يمكن استخدامها، فإن النوع الثانى عمد، أيضاً، إلى عملية التقليص لنفى هذا النموذج وإحلال نموذج آخر محله يمكن استخدامه أيضاً.

وتنتمى قراءة "قسطاكى الحمصى": منهل الوراد فى علم الانتقاد" (١٩٠٧)(٤٣) - فيما أتصور - إلى النوع الثانى من القراءة، والذى يعنى فيه كاتبه بـ "وضع كتاب فى قواعد هذا الفن الجليل، يبيح للطالبين استيعابها فى وقت قليل" (١ - ٥). فأخذ المؤلف يبحث فى تتبع هذا الفن الجليل مطالعًا ما كتب أئمته من الفرنسيين:

"وإنى لم أزل منذ ستة عشر عاماً أتتبع هذا الفن الجليل على مطالعة كتب أئمته من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل، حتى صار

ذلك هوى فى النفس لا تنزع إلا إليه وشاغل الطرف لا يحب أن يقع إلا عليه، وفى خلال ذلك كنت أقلب القديم والحديث من كتب العرب لعلى أظفر بشىء مترجم عن اليونان أو بكنز فكر فى بعض الزوايا احتجب فلم أفز بالضالة المنشودة" (١-٣).

يشير نص "الحمصى" السابق إلى ما يعينه على أداء مهمته بنجاح فكان الاطلاع على ما كتبه الفرنسيون فى هذا المجال، ويبدو واضحاً من النص نفسه أنه لم يكلف نفسه عناء البحث عن هذا الفن الجليل فى كتب العرب. وكان البحث موجهاً فقط للحصول على شىء مترجم عن اليونان، وكأنه يظن منذ أن بدأ فى كتابة كتابه أنه لن يظفر بشىء مما كتبه العرب فى هذا الشأن.

ولقد عقد "الحمصى" فصلًا صغيراً هزيلًا لا يتعدى ثلاثين صفحة دار حول تاريخ النقد عند العرب وبدأه بحكم قطعى، يرى فيه:

"لم يكن النقد من العلوم المعروفة عند العرب فى عصر من العصور، مع أن الانتقاد من الغرائز التى عرفوا بها فى كل زمن، فلم يجدوا له رسماً ولا عرفوا له اسماً ولا اشتقوا من اسمه فناً غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم أى تمييز جيدها من زيفها"(١١٠).

ثم يتحدث بعد ذلك عن ميل العرب الطبيعى إلى الانتقاد، فكانت معارضتهم واستدراكاتهم، واعتراضاتهم، وجدالاتهم، ومشاحناتهم، وغير ذلك، مما لم يمنعهم من الاشتغال بهذا الفن، ولكنه "لم يكن عندهم علما مقيداً بقواعد وشروط، ولا فنا ذا أصول وفروع، قد ضلوا فى سبله وتاهوا فى بواديه، ومالوا مع الأهواء، فزاغوا عن

سواء القصد، وأبعدوا عنه كل البعد" (١-١١).

ثم يبدأ فى عرض هذا النوع من الانتقادات التى لا يستطيع أن يطلق عليها "الحمصى" علماً، بادئاً بالحديث عن طفولية هذا الفن عند العرب. ويشير إلى أن ابن قتيبة صاحب "أدب الكاتب" هو من أقدم النقاد، ومقدمة كتابه المذكور شاهدة بعلو كعبه فى هذا الفن،وينقل شيئاً من هذه المقدمة. ثم ينتقل بعد ذلك إلى عبدالله بن المقفع، صاحب "الدرة اليتيمة" ويصفه بأنه من النقاد السابقين، ومن ينعم النظر فى هذا الكتاب المذكور يعلم منزلته فى النقد. ويمضى فيشير سريعاً إلى الخوارزمى صاحب كتاب "مفاتيح العلوم" وابن العميد، والصاحب بن عباد، وأخيراً يقف عند كتاب الآمدى "الموازنة بين أبى تمام والبحترى" (١ - ١٢: ١٨)

ثم يتحدث بعد ذلك أن هؤلاء جميعاً أو "هؤلاء الشراح" على حد تعبيره، لهم غاية وحيدة فى النقد هى تحصيل سرقة الشاعر "فيجد به الحرص على التفتيش والتنقيب عن ذلك المعنى والتركيب فى أقوال الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمولدين إلى أن يظفر ببيت أو شطر أو ببعض المعنى المنقود أو بما يمكن إحالته إلى ذلك المعنى ولو بالقسر والعنف، فيحمل له الوجوه البعيدة، ويتكلف لتأييد الحجج المملة الضعيفة والشروح الطويلة العريضة، والبراهين الباردة الواهنة، فيزعم أن الشاعر سرق المعنى ممن تقدمه... وبعد ذلك يحسب أن قد أعطى النقد حقه من البحث الدقيق" (١ - ١٨، ١٩).

وبعد أن حصر "الحمصى" مهمة النقاد العرب القدماء فى مشكلة السرقة، راح يؤكد أن نقدهم على هذا الوجه أو ما يشبهه لم يكن

يجرى إلا على أشعار الموتى والمعدمين من الشعراء الذين لم يرزقوا السعادة، مشيراً إلى أن الكتاب والشعراء والوزراء والأمراء والذين يسميهم: "أهل الحظوة"، كان نقدهم لهم "لا يتعدى التقريظ والتمليق حتى إنهم ليتمحلون لأغلاط هؤلاء وجوها يمجها الذوق السليم وأعذارا وتخاريج لا يسلم بها العلم السليم" (١ - ١٩). ثم يتابع الكلام على قضية السرقات فيرى أنها على نوعين، لفظية ومعنوية، ثم يشرح كُلا من النوعين. ويشير إلى القاضى "على بن عبدالعزيز" صاحب كتاب "الوساطة بين المتنبى وخصومه" بأنه من أكابر العلماء. الذين ألموا بقسم من هذا العلم، وظهر ميلهم إليه. وينقل ما ذكره "الجرجانى" فى وصف الكتابة. ويحكى حكاية المطرز الشاعر مع الشريف المرتضى. ثم يضيف أن الحريرى صاحب المقامات المشهورة ممن ألم بقسم من هذا الفن، وكتابه: "درة الغواص فى أوهام الخواص" أدل دليل على ذلك، ويشير -أيضاً- إلى ابن رشيق القيروانى، وابن الأثير صاحب كتاب "المثل السائر" وابن خلدون، الذى نقل شيئاً من مقدمته ويرى أنه كان يحوم حول علم النقد، ومثله - أيضاً - العسكرى والآمدى وشهاب الدين الحلبى وابن حجة الحموى وكثيرين غيرهم من علماء البديع (١ - ٢٣: ٣١).

وينتقل بعد ذلك إلى مقارنة بين عصر هؤلاء النقاد، وحال هذا العصر، فيقول:

"فأين هم من حال العصر، وبسطة عمرانه، وامتداد حضارته وتوفر أسباب العلم وترقيها والتفنن فيها وتوالدها، وما أحدث ذلك من الاختراعات والاكتشافات وتقريب البلاد الشاسعة وتسهيل تناول

العلوم والمعارف" (١ – ٣١).

وهى مقارنة تصل إلى حد السخافة بين عصر هؤلاء النقاد والعصر الذى يزخر بالآلة والمطابع والجرائد والملاعب، وكان "الحمصى" يشير إلى النقاد القدماء بعين الازدراء والتحقير، وما هو أكثر من ذلك إشارته إلى أن تاريخ هؤلاء الكتاب مع الخلفاء تاريخ دموى، فإبراهيم النديم حبس، وأبو إسحاق إبراهيم الصبائى أمر بإلقائه تحت أيدى الفيلة، وأبو الفتح ابن العميد سملت إحدى عينيه وقطع أنفه وجزت لحيته وعذب ومثل به طمعاً فى ماله، والرئيس ابن سينا اعتقل ومات فى السجن، وابن المعتز مات مخنوقاً، وأبو الطيب المتنبى اغتاله ليلا عدو أحمق، وغيرهم (١ – ٣١: ٣٧).

ويرى الحمصى أن النقد وقف عند العرب عند هذا الحد الذى ذكره، ولم يتعد ما كتبه علماء البديع ومن ذكر من علماء السلف حتى النصف الأخير من القرن الماضى، إذ قيض الله لهذه اللغة بعض رجال الفضل مثل: نصيف اليازجى، وبطرس البستانى، ورفاعة الطهطاوى، وأحمد فارس الشدياق، الذين رفعوا لواء العلم، ولكنهم لم يكتبوا فى هذا الفن شيئاً. أما الشيخ إبراهيم ابن الشيخ نصيف اليازجى، فهو أول من أعطى النقد حقه من العرب، وكتب ما هو حقيق بأن يكتب بماء الذهب (١–٣٨: ٤٦). وينتهى الحمصى إلى نفس الكلام تقريباً الذى بدأ به هذا الفصل، فيقول:

"هذا كل ما وصلنا من فن النقد عند العرب، وهو كما رأيت خلال ما كتبه شيخنا العلامة اليازجى ليس من النقد فى شىء (١–٤٧).

هذه هى قراءة "الحمصى" للتراث النقدى عند العرب، وهى قراءة

مارست عملية تقليص لهذا التراث كما ذكرت سلفًا، فحصرته فى قضية السرقات الشعرية، وبدا الجهد القديم الذى بذله النقاد باهتاً هزيلاً لا يستطيع أن ينهض بقاعدة واحدة من قواعد النقد. ويبدو أن "الحمصى" لم يضطلع كثيراً بهذا التراث، فقد قرأه قراءة سريعة تحاول أن تبرز عيوبه وفى الوقت نفسه تخفى محاسنه، أو بالأحرى هى لم تقرأه على الإطلاق، وإنما حاولت نفيه واستبعاده وتهميشه لكى تفسح المجال إلى نموذج آخر غير هذا النموذج الموروث. وظلت تمارس هذا النفى الذى تتخلله جملة من الأحكام القاسية اللامبررة على ما كتبه النقاد، ومن ذلك نقرأ:

- "الخوارزمى صاحب كتاب مفاتيح العلوم، كتب فى الباب الخامس، الفصل الخامس، فى نقد الشعر، وهو على حد ما كتب سائر علماء البديع فى عيوب الشعر لم يخرج عن ذلك فى شىء"(١ - ١٤).

- "أبوالقاسم الآمدى كتب شيئا من النقد.. لكن نقده لم يخلص من شائبة التشيع ولم يخرج عن حدود نقد أكثر الشراح" (١-١٥).

- فهذا الحكم من الآمدى غير سديد" (١-١٦).

- "ابن الرشيد القيروانى.. جل نقده فى كتابه هذا من قبيل ما ذكرته لك عن الآمدى وغيره من الشراح والعائبين لا يكاد يتعداه" (١-٢٦، ٢٧).

- "ابن الأثير صاحب كتاب المثل السائر... ذهب ذهاب الطائر ولم يسقط على شىء من فوائده التى هى جل الغرض" (١-٢٧، ٢٨).

- "ابن خلدون... لم يكن ملماً به بعض الإلمام وفى قسم واحد منه فقط... ومثله أيضاً العسكرى والماوردى وشهاب الدين الحلبى، وابن حجة الحموى" (١ - ٢٩:٣١).

وعلى الرغم من أن محاولة "الحمصى" لم تكن تتوجه إلى قراءة التراث النقدى، وإنما تعمدت نفيه وتهميشه، ووقعت بين قطبى النفى والإثبات، نفى كل ما هو موروث، وإثبات كل ما هو جديد وافد، فإنها توجهت إلى فتح الطريق وتعبيده أمام الناقد العربى الحديث للنظر إلى النقد الغربى، ومحاولة الاقتباس منه، والتطبيق على الأدب العربى قديمه وحديثه. وعلى الرغم - أيضاً - من أن هذه المحاولة وقعت فى شرك الفوضى والسطحية والثرثرة وكثرة التقول من النقد الفرنسى، فإنها محاولة رائدة فى هذا المجال، سبقت - فيما أظن - محاولة أحمد ضيف، وطه حسين، مما أدى إلى فتح آفاق جديدة للنقد العربى، ترتب عليها مقاربات جديدة للتراث النقدى والأدبى على حد السواء.

كانت مهمة هذا الفصل هى عملية رصد وتحليل ونقد لاتجاهات القراءة المختلفة فى عصر الإحياء، فعرضت نماذج بعينها وتجاوزت عن عرض نماذج أخرى، مثل نموذج "المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية" للشيخ حمزة فتح الله، أو "علم الأدب: مقالات لبعض مشاهير كتاب العرب "للأب لويس شيخو اليسوعى، لأنهما دارا فى إطار الهدف التعليمى الذى دارت حوله قراءة المرصفى، وأيضاً نماذج مثل "تاريخ آداب اللغة العربية" "العدل" أو "تاريخ آداب اللغة العربية" "زيدان" أو "تاريخ آداب اللغة العربية" "الرافعى" لأنهم داروا

في إطار الهدف التاريخى الذى دارت حوله قراءة "دياب"، وكانوا جميعاً بمن فيهم "محمد دياب" نفسه يدورون فى فلك المحاولات التاريخية للاستشراق.

لقد كان عصر الإحياء عصراً زاخراً بتيارات كثيرة وأفكار كثيرة ومتنوعة، هذا ما جعل محاولة الكتابة عنه يشوبها نوع ما من الخبرة، وربما النقص فى بعض الأحيان، لأن الباحث يواجه فيه كمّاً هائلاً من التراث والتعقيد وتصارع الاتجاهات وتضاربها. ولم يكن هذا العصر- كما يظن البعض- محاولة تبعث الموروث القديم أو تتوجه إلى النموذج الأوروبى ومحاولة تدشينه فى الواقع العربى، وإنما الذى لا أشك فيه أن محاولات هذا العصر برمتها على تباينها واختلاف توجهاتها كانت تحاول الإجابة على سؤال النهضة، فكانت تعيد التفكير فى كل شيء من جديد، وكانت مهمومة بأمل الخروج من واقع يحيط به التخلف والخرافة والجهل والاستعمار إلى واقع تسود فيه قيم التقدم والعلم والتحرر.

ولم تكن عملية قراءة التراث عموماً، والتراث النقدى خصوصاً منعزلة عما يموج به ذلك العصر من تيارات مختلفة وتوجهات مختلفة، ولذلك كانت هناك قراءات متباينة تباين اتجاهات العصر نفسه، فاختلف "محمد عبده" الذى كان يهدف إلى الإصلاح فى شرحه وتحقيقه لكتب التراث عن "محمد سعيد" الذى كان يهدف إلى عملية سرد للمقروء/النص/التراث تبغى المتعة والإفادة. واختلفت قراءة المرصفى وفتح الله التى اضطلعت بهدف تعليمى عن قراءة "دياب" و"العدل" و"زيدان" و"الرافعى" التاريخية. واختلفت قراءة

هؤلاء جميعاً عن قراءة "الخالدى" و"الحمصى" التى قرأت التراث قراءة تهميشية يسيطر عليها حضور الآخر وثقله. وبالقدر الذى كانت قراءة "المرصفى" تحرص على أن تنطق بعلوم التراث المختلفة (اللغة والصرف والنحو والبلاغة والعروض والشعر والإنشاء) مشكلة الوسيلة الأدبية لفهم العلوم العربية، كانت هناك قراءة "دياب" التى تحرص على كتابة تاريخ لهذه العلوم جميعاً، فى الحين الذى كانت تطمح فى قراءة "الحمصى" إلى تهميش تلك العلوم، وتتطلع إلى ذلك النموذج الوافد عبر البحر الأبيض المتوسط.

وعلى الرغم من وجود التباين والاختلاف بين القراءات الإحيائية التى عرضنا لها فى هذا الفصل، فإنه يمكن تصنيفها فى تيارين رئيسين:

التيار الأول: قراءات إحيائية تقليدية، وهى قراءات حرصت على إحياء الموروث النقدى القديم ومحاولة أمثلته فى الواقع النقدى، ويتساوى فى ذلك "محمد سعيد" و"المرصفى" و"نجيب حداد" و"دياب" أيضاً الذى حاول الإفادة من معطيات الفكر الاستشراقى ولكنه ظل حبيس تلك الرؤية التقليدية التى تحاول وصل التراث بالحاضر. هذه المحاولات أو القراءات جميعاً اتخذت من فعل الاستعادة هدفاً لها، سواء كانت هذه الاستعادة تتمثل فى الرواية والحكاية والسرد للمقروء "محمد سعيد" أو التعليم "المرصفى" أو كتابة نوع من التاريخ الصامت "محمد دياب".

أما التيار الثانى: قراءات إحيائية انتقادية، وهى قراءات اختلفت عن قراءات الإحيائيين التقليديين، فلقد حرصت هذه القراءات على

قراءة التراث النقدى والبلاغى على ضوء الوعى بتراث الآخر وثقافته، ويتساوى فى ذلك "روحى الخالدى" و"قسطاكى الحمصى" وغيرهم ممن لم أعرض لهم فى هذا الفصل، وأخص منهم "جبر ضومط" فى كتابه "فلسفة البلاغة" (١٩٨)، الذى توجه إلى دراسة فلسفة العلم أو على حد عبارته إلى "المبدأ العام الذى تنتمى إليه كل قواعد البلاغة، وتتشعب عنه جميع تفرعاتها وضوابطها الكثيرة المبسوطة فى كتب فنون البلاغة"، واعتمد فيما يقرره على "الذوق والبرهان العقلى"(٤٤). هذه القراءات جميعاً انحازت إلى الآخر ومنتجه المعرفى النقدى، وأقامت نوعاً من التصالح معه فى الحين الذى قرأت فيه التراث النقدى والبلاغى قراءة انتقادية عامدة إلى نفيه وتهميشه، وإثبات نموذج الآخر وقيمه النقدية.

وفى تقديرى أن التيارين (إحيائى تقليدى / إحيائى انتقادى) وقعا فى مأزق واحد، فبالقدر الذى تحرك به التيار الأول إلى استعادة الموروث النقدى القديم بدون وعى انتقادى، تحرك التيار الثانى إلى استجلاب نموذج الآخر وقيمه النقدية بدون وعى أيضاً، وكما رفض التيار الأول ضمنياً ثقافة الآخر وتراثه، نفى التيار الثانى التراث النقدى محاولاً تهميشه واستبعاده وإثبات غيره.

الهوامش

(١) راجع: طه حسين: إحياء الأدب العربي، ضرورته وبعض صوره، مجلة الهلال، فبراير ١٩٣٤ .

(٢) راجع: محمد عابد الجابري: المشروع النهضوي العربي، مراجعة نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٦٦، ص ٥٩: ٦٤ .

(٣) راجع: عبد المحسن طه بدر: دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، دار المستقبل العربي، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٣، ص ٣٢ .

(٤) محمد عابد الجابري: المشروع النهضوي العربي، ص٢٠ .

(٥) صدر العدد الأول من "العروة الوثقى" في يوم الخميس ١٣ مارس ١٨٨٤، واستمرت حوالي ثمانية أشهر حتى توقفت بعد صدور العدد الثامن عشر والأخير منها في ١٧ أكتوبر ١٨٨٤، وكان يصدرها جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده من فرنسا.

(٦) جمال الدين الأفغاني: ماضي الأمة وحاضرها وعلاج عللها، مجلة العروة الوثقى، إعداد وتقديم: هادي خسرو شاهي، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، الطبعة الأولى، طهران ١٩٩٧، ص ٨٣، ٨٤ .

(٧) جمال الدين الأفغاني: الجنسية والديانة الإسلامية، المرجع السابق، ص ٧٤.

(٨) ذكره أحمد أمين في: زعماء الإصلاح في العصر الحديث، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٠٢

(٩) محمد عابد الجابري: المشروع النهضوي العربي، ص٦٧

(١٠) حول جهود محمد عبده راجع:

- الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، حققها وقدم لها: محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٢، الجزء الأول: ص ٩: ١٩٧

- أحمد أمين: زعماء الإصلاح فى العصر الحديث، ص٢٨٠: ٣٣٧ .
- عثمان أمين: رائد الفكر المصرى، الإمام محمد عبده، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥ .
- محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مطبعة المنار بمصر ١٩٣١ .

(١١) محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام، الجزء الأول، ص ٩٢٦، ٩٢٧ .

(١٢) راجع هذه المقالة فى الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، الجزء الثانى، ص ٤٢١: ,٤٢٥ ويقوم هذا المنهج على أربع دعامات:

١- معيار لغة العصر الذى عاش فيه من ينتسب إليه الكتاب.
٢- معيار ثقافة المؤلف اللغوية والأدبية.
٣- معيار البيئة اللغوية للمؤلف.
٤- معيار اللغة والأدب بالنسبة لمن تروى لهم النصوص المقتبسة فى الكتاب وتنسب إليهم الأقوال والأحاديث.

وراجع أيضاً:
- الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص ١٥٣ .
- محمد عمارة: الإمام محمد عبده، مجد الدنيا بتجديد الدين، دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٦٣، ٢٦٤ .

(١٣) محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام، الجزء الأول، ص ٧٥٧ .

(١٤) See J. Brugman: An Introduction to History of the Modern Arabic Literature in Egypt, E.J. Brill, Leiden 1984. P..321.

(15)راجع: محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٠٧ .

(١٦) محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام، الجزء الأول، ص ٩٢٧ .

(١٧) السابق، ص ١٣٦

(١٨) السابق، ص ٩٢٧

(١٩) حول المؤسسات التعليمية والصحافة راجع:

أنور عبدالملك: نهضة مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٥٥: ١٩٧

(٢٠) عباس محمود العقاد: دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب، القاهرة بدون تاريخ، ص٨ .

(٢١) من الملاحظ أن تلك الفترة كانت تخلط بين الموروث النقدى والبلاغى، وأن النقد بمعناه اليوم أو بتعبير ذلك العصر "الانتقاد" كان يدخل فى عالم البلاغة والبيان.

(٢٢) حول تاريخ الأدب والنقد فى تلك الفترة راجع:

- عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .
- شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٧١ .
- شوقى ضيف: فى التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧ .
- إسحاق موسى الحسينى: النقد الأدبى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٧ .
- حامد حنفى داود: تاريخ الأدب العربى الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، من الحملة الفرنسية فى مصر إلى العهد الاشتراكى، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٧ .
- محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث، أصوله، قضاياه، مناهجه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٤ .
- محمد خلف الله أحمد: معالم التطور الحديث فى اللغة العربية وآدابها، طبع بدار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبى وشركاه، القاهرة ١٩٦١ .
- عبدالحى دياب: التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .
- عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، دار المعارف، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٧٠ .
- حلمى مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣ .

(٢٣) نشر هذا الكتاب فى الأعداد (١٧: ٢٢) سنة ١٢٩٣هـ - ١٨٧٦م، وسوف يشير الباحث فى متن الدراسة إلى رقم العدد ويليه رقم الصفحة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(٢٤) حافظ أبراهيم: مقدمة ديوان حافظ، ضمن كتاب، نظرية الشعر، ٣- مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثانى: مقدمات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧، ص ,٥٢١

(٢٥) عبدالعزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص٣٧ .

(٢٦) يشير عبدالعزيز الدسوقى إلى أن الجزء الأول صدر عن مطبعة المدارس الملكية ١٨٧٢، كما هو مكتوب على الصفحة الأولى بعد الغلاف، وفى نهاية الكتاب يقرر المشرف على الطبعة أنه طبعه فى ١٨٧٥م، أما الجزء الثانى، فقد كتب على غلافه الأول أنه طبع بمطبعة المدارس الملكية ١٨٧٥، وفى نهاية الكتاب كتب المشرف على الطبع أنه قد تم طبعه بمطبعة وادى النيل بباب الشعرية فى عام ,١٨٧٩

راجع المقدمة التى كتبها عبدالعزيز الدسوقى لكتاب الوسيلة الأدبية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢، ص ١٦، وراجع - أيضا - كتابه: تطور النقد العربى الحديث فى مصر، ص ٥٢، ٥٣ .

(٢٧) راجع: جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة جديدة راجعها وعلق عليها: شوقى ضيف، الجزء الرابع، دار الهلال، القاهرة ١٩٥٧، ص ,٢٣٩

(٢٨) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ١٠، ١١ .

(٢٩) راجع: محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام، الجزء الأول، ص ٤١٠ .

(٣٠) اعتمد الباحث فى عرض الجزء الأول على طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، والذى حققه وقدم له: عبدالعزيز الدسوقى، والصادر بالقاهرة ,١٩٨٢ وسوف يشير الباحث إلى رقم الجزء والصفحة حين الاقتباس أو الاستشهاد فى متن الدراسة.

(٣١) اعتمد الباحث فى عرض الجزء الثانى على الطبعة الأولى، والصادرة عن مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز من القاهرة المحروسة ١٢٩٢هـ،

وسوف يشير الباحث إلى رقم الجزء والصفحة حين الاقتباس أو الاستشهاد فى متن الدراسة.

(٣٢) راجع العرض القيم الذى قدمه: عبدالحكيم راضى عن كتاب المواهب الفتحية، فى كتابه: النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث، دار الشايب للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٣، ص ٤٨: ٥٣

(٣٣) محمد دياب: تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الأول، طبع بمطبعة جريدة الاسلام بمصر بحارة السقايين ١٣١٧هـ، الجزء الثانى مطبعة الترقى بشارع عبدالعزيز بمصر ١٣١٨هـ ١٩٠٠م. وسوف يشير الباحث إلى رقم الجزء ورقم الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد، وقد اعتمد الباحث على الطبعة السالف ذكرها فى هذا الهامش.

(٣٤) يرى "أحمد الشايب" أن صديق محمد دياب "هو حسن توفيق العدل" الذى عاد من ألمانيا بعدما أتقن لغتها واطلع على مناهج البحث الأدبى هناك، وعلى جهود مستشرقى الألمان فى تاريخ الأدب العربى نفسه وأخصصهم - فيما يظهر - بروكلمان. راجع تفصيل ذلك فى:أحمد الشايب: دراسة آداب اللغة العربية بمصر، فى النصف الأول من القرن العشرين، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٦، ص ٦، ٧

(٣٥) راجع: جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الأول، ص ١٠ .

(٣٦) عبدالعزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث، ص ١٧٩

(٣٧) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٣٢٢

(٣٨) السابق، ص ٣٢٤

(٣٩) أحمد الشايب: دراسة آداب اللغة العربية بمصر، ص٧

(٤٠) نجيب حداد: مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى، ضمن كتاب نظرية الشعر: مرحلة الأحياء والديوان، القسم الأول، المقالات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٧، ص ١٩٠

(٤١) محمد روحى الخالدى: تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر ١٩٠٤، ص ٢٥، ٢٦، وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن البحث حين الاقتباس أو الاستشهاد

معتمداً على الطبعة السالف ذكرها.

(٤٢) راجع تفصيل هذه الفكرة فى: جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٣٤: ٣٦,

وراجع أيضاً الفصل القيم الذى كتبه جابر عصفور تحت عنوان: "هل فضيلة الشعر مقصورة على العرب؟ فى: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٤٧: ٢٦٥,

(٤٣) صدر كتاب الحمصى فى مصر فى عام ١٩٠٧ عن مطبعة الأخبار بالفجالة فى جزءين، وقد اعتمد الباحث على هذه الطبعة، وسوف يشير إلى رقم الجزء ثم رقم الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(٤٤) جبر ضومط: فلسفة البلاغة، طبع بالمطبعة العثمانية فى بعبدا - لبنان سنة ١٨٩٨، ص ١١

الفصل الثانى

القراءات الإسقاطية

'You can not use the text as you want, but only as the text wants you to use it"
Umberto Eco"

كانت محاولة "قسطاكى الحمصى" ، فيما أظن، بداية تحول جديد إلى نوع آخر من المفاهيم والقيم النقدية، وبقدر ما كانت تقرأ النقد العربى القديم قراءة تهميشية محاولة تقليصه فإنها كانت تحرص على تدشين مفاهيم نقدية جديدة تأتى من هناك عبر البحر الأبيض المتوسط . هذا دال مهما تعدد مدلوله فإنه يؤكد على أن الناقد العربى بدأ فى التطلع إلى نموذج معرفى مغاير لنموذجه الموروث، نموذج يظن أنه البديل من أجل صناعة الحضارة المأمولة.

وواكب ظهور هذا الكتاب، افتتاح الجامعة المصرية القديمة (١٩٠٨)، وعنايتها بدراسة الأدب العربى وتاريخه دراسة تخضع إلى

مناهج البحث المستحدثة فى الجامعات والمعاهد الأوروبية. واستدعت الجامعة عدداً من المستشرقين للتدريس بها، فكان منهم "جويدى" الإيطالى، و"كارلونالينو" الإيطالى، و"فييت" الفرنسى، ويشير "طه حسين" إلى ما أحدثه هؤلاء المستشرقون من تغيير فى مجرى الدراسة الأدبية، وإفادته منهم أيام كان طالباً فى الجامعة المصرية، فيذكر أنه مدين بحياته العقلية إلى الأستاذين: "سيد على المرصفى" و"كارلو نالينو"، فالأول علمه كيف يقرأ النص العربى القديم، وكيف يفهمه، وكيف يتمثله فى نفسه، وكيف يحاول محاكاته. أما الثانى فعلمه كيف يستنبط الحقائق من هذا النص، وكيف يلائم بينها، وكيف يصوغها آخر الأمر علما يقرأه الناس فيفهمونه ويجدون شيئا ذا بال(١).

لقد كان المستشرقون، وعلى رأسهم "كارلونالينو" ، أول من نقلوا منهج النقد العلمى إلى البيئة المصرية، ومحاولة تطبيقه على الأدب العربى فى عصوره المختلفة(٢). وكان ذلك جديداً، وبنوع خاص على الدارسين من طلاب الأزهر الشريف، وكان من الطبيعى - كما يتصور طه حسين - أن "يحدث فى نفوسهم أعمق الأثر، وأن يطبع الحياة العقلية بطابع النقد الحديث"، وقد كان "طه حسين" يذكر، دائماً، أن "نالينو" أول من دشن فى النقد العربى الحديث فكرة:

"أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه، لأنه إما أن يكون صدى من أصدائها، وإما أن يكون دافعاً من دوافعها، فهو متصل بها على كل حال، ولا سبيل إلى درسه وفقهه إلا إذا درست الحياة التى سبقته فأثرت فى إنشائه، والتى عاصرته فتأثرت به وأثرت فيه،

والتى جاءت فى إثر عصره فتلقت نتائجه وتأثرت بها. فللأدب مظهران إذن: مظهره الفردى لأنه لا يستطيع أن يبرأ من الصلة بينه وبين الأديب الذى أنتجه، ومظهره الاجتماعى لأن هذا الأديب نفسه ليس إلا فرداً من جماعة، فحياته لا تتصور، ولا تفهم، ولا تتحقق، إلى على أنه متأثر بالجماعة التى يعيش فيها. وهو فى نفسه ظاهرة اجتماعية، فلا يمكن أن يكون أدبه إلا ظاهرة اجتماعية"(٣).

ومثلما كان "الحمصى" معنيًّا بنقل الأصول النقدية الغربية، ومثلما كان المستشرقون معنيين بتطبيق هذه المفاهيم على الأدب العربى، فإن محاولة "أحمد ضيف": "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" تعد أول محاولة منهجية دقيقة صاغت المفاهيم النقدية الغربية. وربما ضاعت هذه المحاولة فى خضم محاولة "طه حسين" الأثيرة" فى الأدب الجاهلى" التى كانت أعلى صوتاً وأكثر تأثيراً ونفاذاً من محاولة "أحمد ضيف" ويبدو - كما يتصور "أحمد الشايب"- أنها محاولة ظلت حبيسة بين جدران الجامعة، ولم تجد لها من قوة الإذاعة والإعلان ما يجعلها ذات أثر قوى يهز القراء خارج الجامعة(٤). ولقد كانت محاولة "طه حسين"- فيما أظن - تحرص على التغيير داخل الجامعة وخارجها - وكانت حريصة على أن تضع مناهج الدراسة الأدبية فى مصر موضع الفحص النقدى، فى الحين الذى حرصت فيه محاولة "أحمد ضيف" على تدشين المفاهيم الجديدة فقط بين طلاب الجامعة وباحثيها. ولقد كان كتاب "أحمد ضيف" عبارة عن مجموع المحاضرات التى كان يلقيها على طلابه عند عودته من فرنسا (١٩١٨)، والذى ظهرت طبعته الأولى عام

(١٩٢١).

لقد افتتح "أحمد ضيف" كتابه بالتشكك فى الطرق القديمة فى دراسة الأدب، وكان يعتقد أن:

"الأدب العربى على سعته وغنائه مشوش مختلط مرتبك لا يزال باقياً على حالته الأولى من البساطة والسذاجة فى التأليف والجمع. ولم تتحرر بعد عقول أدبائنا من قيود الطرق القديمة والانتصار لها. ولا يزال بعد الخروج من القديم خروجاً عليه. ولا نزال نعتقد أن القدماء وصلوا إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه العقل البشرى من الذكاء والإتقان، وغير ذلك من ضروب الرضا والارتياح"(٥).

إن الانعتاق من أسر القدماء ومن طرقهم فى دراسة الأدب العربى هو الهم الذى يؤرق "أحمد ضيف" فى كتابه. إن الانعتاق هو قرين التحرر من سلطة القدماء وقرين قبول الجديد، وقبول الجديد يعنى أن "تأخذ عقولنا ومعارفنا صبغة جديدة غير الصبغة الموجودة فى كتبنا وفى معلوماتنا" (ص٤). والسبيل إلى ذلك أن نقبل ما أحدثت الأفكار والقرائح منذ وقوف حركة العلم عند المسلمين إلى اليوم. وما أحدثته الأفكار هو أن ندرس الأدب العربى دراسة علمية كما يفعل الأوروبيون، دراسة تبحث عن:

"العوامل الحقيقية التى اعترت اللغة العربية وبلاغتها، بحثاً مبنياً على الأسباب العلمية الاجتماعية. ثم الحكم على ذلك حكماً صحيحاً بقدر ما تهتدى إليه عقولنا، وترشدنا إليه مباحثنا، وبدون أن نرجع إلى أقوال القدماء إلا من حيث إنها مراجع، أو شىء من تاريخ اللغة، لا أنها عمدة الآراء أو قادة الباحثين. أما إذا أخذنا هذه الآراء

كأمل نقلده كان أجدر بنا أن نربأ بأنفسنا من عناء البحث والعمل، لنسرد أقوال القدماء كما هى، أو نجمعها جمعاً مع بعض التصرف فى العبارة. فيصبح تاريخ الأدب ملخصًا لما فى كتب القدماء، ولا يكون للمؤلف إلا الجمع والاختصار" (ص ٨).

ولم يكن يعنى "أحمد ضيف" بالدراسة العلمية للأدب أن يصبح ذا قواعد لا يتعداها، كما فى العلوم الطبيعية والرياضية، لأن الأدب فن من الفنون الجميلة، والحكم فيه موكول إلى الذوق السليم والإدراك الصحيح (ص ٨). ومفهوم الذوق مفهوم معقد حقاً عند "أحمد ضيف"، فهو يفترض أن:

"الاستسلام إلى ذوق الشخص ينافى النقد الصحيح، هذه الطريقة، طريقة تخلى القارئ عن ذوقه الخاص، وعن المؤثرات التى تحيط به، تجعله يفهم الكاتب بذوق الكاتب، ويفهم الشاعر بنفس الشاعر التى قال بها شعره. ولا بد من وضع القارئ نفسه فى الظروف والأحوال التى أحاطت بالكاتب وقت كتابته. هذه الطريقة التى تمكن القارئ أو الناقد من فهم روح الكتابة" (ص٩).

ولا أستطيع أن أتبين كيف يمكن للقارىء أن يعيش ذوق الكاتب، أو أن يفهم الشاعر بنفس الشاعر، فإنه يبدو من الأوهام التى أشاعها النقد العلمى فى تلك الفترة. وربما أتصور أن مفهوم "أحمد ضيف" للذوق كان مفهوماً مضطرباً، فيحمل فى جانب منه الحياد الموضوعى للناقد عند دراسة علمية، ويحمل فى جانبه الآخر التأثير أو الانفعال الذى يواجهه الناقد عند دراسة النص الأدبى، ولذا فإنه يؤكد فى سياق آخر أنه "لا بد من ظهور أثر الناقد الشخصى فى

حكمه على ما يقرأ، لأنه يحكم على غيره. بمزاجه الخاص" (ص ٩٠)، ويعنى فى موضع آخر ببحث موضوع الذوق وعلاقته بالأثر الذى يخلفه العمل فى نفس الناقد عند قراءة شىء من الأبيات، فيشير إلى أن هذه الصلة "يكون لها أثر نافع فى إدراك حقائق الأشياء" (ص ٩٩).

ولا يعنى الباحث فى هذا السياق أن يقدم تحليلاً نقدياً لما تضمنه كتاب "أحمد ضيف"، وإنما الذى يعنيه أن يوضح جملة المفاهيم التى اضطلع بتدشينها فى النقد العربى فى تلك الفترة، وهى مفاهيم تشير بلا شك إلى تعويل الناقد العربى على أصول نقدية ليست من صنعه، ومغايرة تماماً لأصوله النقدية الموروثة. ولذلك فإنه يكثر الحديث فى الكتاب عن النقد الأدبى فى فرنسا، وعلاقة الأدب بالمجتمع، ومذهب "تين" و"برونتيير" و"جول لمتر"، فى الحين الذى أشارت فيه بأصابع الاتهام إلى النقد العربى القديم، وجعلت جملة القول فيه: "أن النقد الأدبى لم ينضج عند العرب، ولم يتميز من علوم البلاغة"(ص١٧١).

ولم يكن الخطاب النقدى وحده فى تلك الفترة هو الذى يتوجه إلى النموذج الأوروبى، وإنما يتوازى معه الخطاب الأدبى نفسه، محدثاً قطيعة مع أصوله الموروثة متطلعاً إلى النموذج الأدبى الأوروبى. لقد كان المشهد الأدبى جميعه يؤكد على حالة التجديد، والتجديد يعنى تحطيم التقاليد القديمة والخروج عليها. ولذلك بدا الشعر العربى فى نظر "أنيس الخورى المقدسى" بعيداً عن:

"مرامى الوحى البعيدة التى تنبثق منها العواطف السامية،

والفلسفة الخالدة. لنقلب دواوين شعرائنا من أقدم العصور الجاهلية إلى الآن، فأين نجد مثل فردوس ملتون، وجحيم دانتى؟ أين لنا مواضيع شكسبير وتنسون وهوجو وجوته ولونغفلو؟ الموضوع الشعرى لم يرتق بعد عندنا، وشاعرنا لا يزال قصير النظر ملازم الأرض التى داسها أسلافه فإذا اقتضت الساعة كلمة فى مدح أو هجاء أو عظة أو وصف وغزل أجاد ما أراد، ولكنه عاجز عن الاختراع عاجز عن توليد المواضيع السامية وإذا ولدها فعاجز عن الوصول إليها عن أفضل الطرق وأجملها كما يراها. هذا هو الشعر وهذا هو الشاعر وليس يبقى فى الوجود إلا العاطفة الصادقة الخارجة من أعماق النفوس"(٦). (١٩٢٢).

وإذا كان الشاعر العربى لا يزال قصير النظر ملازم الأرض التى داسها أسلافه، فإن الشاعر المجدد عند "جميل صدقى الزهاوى" هو"

"من يثور على الجامدين فيرسل من كلمة حاصباً أو أسهما نارية تمزق كفلق الصبح المسفر أديم ليلهم المدلهم، فيولد فيهم انفلاقا حركة وجهتها إلى الأمام. والشاعر المجدد من لا ينكص إذا هم عن تحويل مجرى القدر، فهو يخلق بشعره فى المتوكلين عزماً راسخاً واعتماداً على النفس يفسحان لهم مكان السعادة، التى كان جمودهم قد ضيقها عليهم، وينشلانهم من حمأة الاستسلام إلى العادات الموروثة، ويقذفان بهم على رابية التحرر تلك التى يتمتع بها الذين تسلقوها قبلهم. والشاعر المجدد هو من يوقظ النيام بصرخاته لا من ينيم الأيقاظ بما يلقيه على مسامعهم من "أغنية النوم" تعجيلاً لنومهم

عندما يراهم يتثاءبون"(٧) (١٩٢٨).

أما "العقاد" فقد كان فى دعوته إلى التجديد أكثر حدة من غيره، وكان يرى التجديد ملازماً لعملية القطيعة مع الأصول الموروثة، أو بتعبيره "سخافة التقديس والتطويب للماضى". كان "العقاد" يرى أن النهضة الأدبية لا يمكن لها أن تتحقق إلا إذا أفنت الماضى أو نفته فالأمر سيان، لديه فى نبرة لا تخفى السخرية مما حققه الأجداد العرب، ليقول:

"وظهر فى أيامنا من ينوح على العرب. ولو رفعت طباق الموت والجهل عن أولئك لرقصوا فى أجداثهم فرحاً وحمدوا الله على أن قيض للغتهم التى نشأت على موات الصحراء ميادين تحسب فيها من لغات الحضارة والحياة، ويكتب فيها ما يكتب اليوم من ضروب المعرفة وفنون التعبير، فليس يليق بنا فى القرن العشرين، وفى دور النهضة والرجاء أن نعبد الماضى وندين بالشيخوخة ونستدبر الدنيا الشاخصة إلى الأمام لننظر إلى الوراء ونتمرغ بين القبور، وإنما يليق بنا أن نؤم المستقبل وندين بالفتوة ونفنى القرون الخالية فينا فلا نفنى نحن فى غبار تلك القرون"(٨) (١٩٢٧) .

إن التجديد عند "العقاد" كان قرين التحرر من كل القيود، والتحرر من كل القيود يعنى تحطيم القوالب القديمة، والثورة على منطق القدماء. وربما يبدو صحيحاً ما يتصوره "مصطفى ناصف" من أن التجديد كان مرادفاً للشعور بالحرية القومية والحرية الفردية، فاختلطت أمور الحياة بأمور الفن، "ولم يشأ العقاد أن يحلل مفهوم الحرية القومية والحرية الفردية مثلاً من خلال الصلة بالأدب العربى

وغيره من مقومات الثقافة. ولم يشأ أن يجعل الحوار مع مقومات الثقافة جزءاً يقوم وبشكل مفهوم الفردية"(٩)، ولذلك فإنه من الذين لا يعجبهم شعر شوقى، لأنه "لم ير شيئاً يحتاج الناظر فى رؤيته إلى غير الحواس". وما يهم "العقاد" فى دعوته التجديدية أن الشاعر من الشعور وكفى، فكان يقول:

"الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها.. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه، واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً. فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده"(١٠).

كانت دعوة "العقاد" وزملائه إلى التجديد سبباً فى تعرض الشعر العربى برمته إلى أعمق هزة فى تاريخه الطويل. هزة يحرض عليها أو يغرى بها الانبهار العميق بالتراث الرومانتيكى الغربى، ومحاولة نقل الأفكار المنبثقة عنه. وبدا الشعر العربى خالياً من الشعور أو الإحساس أو الوجدان أو العواطف. كانت الدعوة تركز على "العالم الداخلى للإنسان، والثقة فيه باعتباره محرك الحياة، ومصدر المعرفة، ومنبع القيم، ولذلك ألح الشعراء على "القلب" فى مقابل "العقل" وكان إلحاحهم على "الوجدان" قرين النفور من "العقل، على أساس أن "الوجدان" مصدر المعرفة، و"القلب" دليلها الذى لا يخطئ"(١١).

كان "طه حسين" مجدداً أيضاً، ولكنه اختلف كثيراً عن العقاد وزملائه ، كان يعى أن التجديد هو إعادة تأويل القديم وقتله فهماً. وكان يقف وحيداً - فيما أظن - أمام هذه الموجة العارمة. ولذلك كان يرفض أن تنحصر الخاصية النوعية للشعر فى الوجدان فقط أو المشاعر فقط أو الخيال فقط، وكان يتهم هؤلاء المجددين بأنهم:

"مرضى بشىء من الكسل العقلى بعيد الأثر فى حياتهم الأدبية، فهم يزدرون العلم والعلماء ولا يكبرون إلا أنفسهم، ولا يحفلون إلا بها، وهم لذلك أشد الناس انصرافاً عن القراءة والدرس والبحث والتفكير. وكيف يقرأون أو يتحدثون أو يفكرون وهم أصحاب خيال. ومن شأن الخيال أن يصعد فى السماء بجناحيه فى غير تفكير ولا بحث؟ فأما البحث والتفكير فشأن العقل، والعقل عدو الخيال وهو عدو الشعر. والعقل ميزة الفلاسفة، وميزة العلماء. والشعراء أجل وأعلى أن يكونوا فلاسفة أو علماء إنما هم شعراء! وإذ قلت شعراء فقد قلت كل شىء، أو قل إنك قلت شيئًا لا يفهم".

لقد كان "طه حسين" يرى ما يفعله المجددون أمثال "العقاد" وزملائه سبباً فى جمود الشعر العربى. لقد حصر "العقاد" وأتباعه الشعر فى خاصية نوعية فقط، وكان "طه حسين" يرى أنه "ليس من الحق فى شىء أن الشعر خيال صرف، وليس من الحق فى شىء أن الملكات تستطيع أن تتمايز وتتنافر فيمضى العقل فى ناحية لينتج العلم والفلسفة، ويمضى الخيال فى ناحية لينتج الشعر". لقد كانت المهمة التى اضطلع بها "طه حسين" فى تلك الفترة أن يعيد إلى الأذهان مرة أخرى الثقة بالشعر العربى، بعدما صار برمته مجرد

زخرفة شكلية تعنى بالظاهر ولا تجتهد فى أن تكشف الداخل، كان يؤكد لهؤلاء المجددين أن:

"القدماء لم يعتمدوا على الخيال وحده، وإنما اعتمدوا على الخيال واستغلوا العقل استغلالاً عنيفا. وأنا أستطيع أن أؤكد لشعرائنا أن القدماء من شعراء العرب فى جاهليتهم وإسلامهم كانوا أصحاب خيال وعقل وعلم. بل كانوا فى الجاهلية يحتكرون العلم احتكاراً دون غيرهم من الناس. فأما فى الإسلام فقد كان الشعراء يعلمون حظ عصرهم من العلم. وأستطيع أن أؤكد لشعرائنا أن جريراً والأخطل كانا يعلمان علم الشعبى وابن عباس وغيرهما من علماء عصرهما، وكان أبو نواس محدثاً أخذ عنه الشافعى، وكان يشارك المتكلمين فى مقالاتهم، ويأخذ بحظ موفور من فلسفة الفلاسفة، ويسخر من النظام ومقالاته فى الكبيرة والتوبة وما إليها. فأما المتنبى وأبوالعلاء فالنظر فى شعرهما زعيم بأن يثبت لشعرائنا أنهما كانا أصحاب عقل وفلسفة، وأن حظهما من القراءة والدرس لم يكن أقل من حظ العلماء والفلاسفة الذين عاصروهما"(١٢) (١٩٢٧).

لقد كان "العقاد" يظن أن تحطيم القديم والخروج عليه هو ما يحقق النهضة الأدبية فى الحين الذى كان "طه" مؤرقاً بتعبيد جسر الاتصال بين القديم والجديد. إن "طه" يؤكد أن ما يحبه لأدبنا القديم "أن يظل قوامًا للثقافة، وغذاء للعقول، لأنه أساس الثقافة العربية، فهو إذن مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء فى الأجنبى، معين لنا أن نعرف أنفسنا". إن تحطيم القديم، والتمسك بنموذج حضارى مغاير لا يعنى فى نظر "طه" سوى التقليد، والتقليد

لا ينتج سوى عدم الفهم الصحيح لما انطوت عليه الحضارة الحديثة نفسها.

وما يلفت الانتباه حقاً إلحاح "طه" على استخدام مصطلح "القراءة" فى هذا الوقت، فهو يشير بكل تأكيد إلى عملية الفهم والتاويل وإعادة النظر. ولم يكن استخدامه عبثًا، وإنما ينطوى على الرغبة فى إعادة تأويل القديم والجديد معاً، ومحاولة فهمهما على وجههما الصحيح. كان "طه" يتأسى على هذا الشاب الواهم "الذى ينطق بوحى أبولون" - وأظنه العقاد وزملاءه - بأنه لم يفهم الحضارة الحديثة فهما صحيحاً أو أنه لم يقرأها قراءة صحيحة، ولذا اعتبر التمسك بالقديم جموداً، و"الاندفاع فى الحياة إلى أمام هو التطور، وهو الحياة، وهو الرقى"، وراح يفسد عقول الناس و"يمسخ المعنى الصحيح لكلمة التجديد". إن الجديد فى نظر "طه" هو القراءة، هو إعادة التأويل، هو بحث موضوع الصلة بين القديم والجديد، ولذلك فإنه يلوم على هذا الشاب الذى هو:

"ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة لأنه لم يفهم هذه الحضارة على وجهها. ولو قد فهمها لعلم أنها لا تنكر القديم ولا تنفر منه، ولا تصرف عنه، وإنما تحببه وترغب فيه، وتحث عليه، لأنها تقوم على أساس منه متين، ولولا القديم ما كان الحديث. وإن بين أدباء الأوروبيين الآن لقوماً غير قليلين يحسنون من آداب القدماء ما لم يكن يحسن القدماء أنفسهم، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذى تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه هو اليوم الذى يقضى فيه الموت

على أدبهم، ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج"(١٣) (١٩٣٥).

هذه هى الأطر العامة التى كان يدور فيها الخطاب النقدى والأدبى لفترة مابين الحربين. وهو خطاب اختلف بطبيعة الحال عن خطاب الإحياء النقدى والأدبى، فإذا كان خطاب الإحياء حريصاً على استعادة المعايير والقيم التراثية فى أحد توجهاته أو تهميش هذه المعايير والقيم فى توجهاته الأخرى، فإن هذا الخطاب كان حريصاً على معايير للقيمة النقدية والأدبية تأتى من نموذج مسيطر، نموذج مغاير لموروثه النقدى والأدبى. فمثلما كان الخطاب النقدى يحاول صياغة منهج نقدى يرتكن على منجزات النقد العلمى والنقد التأثرى فى النقد الغربى مثل محاولات "أحمد ضيف" ومن بعده "طه حسين" وغيرهما، فإن الخطاب الأدبى - أيضاً - حرص على احتذاء النموذج الأدبى الرومانتيكى. إن خطاب فترة مابين الحربين النقدى والأدبى حاول تدشين القطيعة الحادة مع النموذج الموروث على أية حال، ومن ثم انعكس هذا على عملية قراءة التراث النقدى فى تلك الفترة، أو بعبارة أخرى أكثر تحديدا: إن عملية قراءة التراث كانت محكومة بإطار مرجعى للقيمة النقدية والأدبية هو إطار الآخر / الغرب / المتقدم .

وإذا كان موضوع هذا الفصل هو قراءات فترة مابين الحربين للتراث النقدى، فإنه ينبغى أن نعرض لهذه القراءات لكى نتبين الكيفية التى قرأ بها ناقد فترة ما بين الحربين تراثه النقدى، فتقع قراءة "طه أحمد إبراهيم": "تاريخ النقد الأدبى عند العرب" (١٩٣٣) فى البداية، ثم قراءة "محمد مندور": "النقد المنهجى عند العرب"

(١٩٤٣)، وأخيراً قراءة "محمد خلف الله": "الاتجاه النفسى فى بحث أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى" (١٩٤٨).

يبدأ "طه إبراهيم" قراءاته: "تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى"(١٤) بمقدمة يشير فى مفتتحها إلى التعريف بعلم البيان. وربما - فيما أظن - كان يقصد الأدب، فقد رفض أن يكون علم البيان فرعًا من فروع علم البلاغة، وإنما ينطوى على معنى أعم من ذلك :

"معنى يشمل علوم البلاغة الثلاثة، معنى يراد به الإفصاح عما فى النفس وعما يجيش فيها من الخواطر والأفكار فى عبارات تتفاوت منزلتها فى الإصابة والوضوح، كل ما يدخل فى الإنشاء وفى طرقه من فصاحة الفرد وبلاغه الكلم،... ما فى الكلام من عناصر الحسن ومظاهر الضعف، وملاءمته للذوق والحال، أو نبوه عنهما.. ما يعرض للكلام من الفصاحة والبلاغة وهيآت الحسن، فهو إذن يشمل علوم البلاغة الثلاثة، يشمل المعانى والبيان والبديع"(١٥).

ثم يعرض بعد ذلك لنشأة العلم فى حجر المتكلمين، ودخوله مجال الشعر والنثر، وخوضه فى عناصر الأدب ومعرفة الوجوه التى يفضل قول قولاً (١١ : ١٣). ثم يصل من هذا كله إلى أن علم البيان صار نقداً، ولكنه:

"نوع من النقد خاص، أو هو ناحية من نواحى النقد بالمعنى الذى تدل عليه هذه الكلمة فى القديم والحديث، هو نقد بيانى، إذ إنه أمس بطرق الإبانة والإفصاح بأحوال الإسناد كما يقول علماء البيان، أو هو من ناحية من نواحى النقد الذى يعرف بالنقد الأدبى. فليس كل

نقد يتصل بالصياغة والمعانى، وليس كل نقد متصل بالصياغة والمعانى يجرى على هذا النحو. هناك كلام فى الشعر وفى النثر غير ما يذكره علماء البيان. وهناك كلام فى الصياغة والمعانى من جنس غير الجنس الذى يذكره علماء البيان" (ص ١٤) .

لقد حصر "طه إبراهيم" النقد العربى جميعه فى إطار واحد هو النقد البيانى. وأظن أن هذا الرأى كان شائعاً فى تلك الفترة. فلقد أشار إليه "أحمد ضيف" فى كتابه : "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" بقوله: "النقد البيانى -نسبة إلى علوم البيان التى هى علوم البلاغة - يدخل تحت هذا القسم البحث فى الألفاظ والأساليب، وما بها من الاستعارة والتشبيه والمجاز والمحسنات البديعية. وهذا النوع من النقد أكثر ما يكون شيوعاً عند العرب"(ص ١٦٦، ١٦٧). ومثلما كان هذا النوع من النقد فى رأى "أحمد ضيف" لا يعنى بالبحث "عما فى الكتابة والشعر من الأفكار والآراء، واختبار الموضوعات واستيعابها ودقة الملاحظة فى المعانى الصحيحة الاجتماعية"، وكان لا يعنى - أيضاً - بدراسة البلاغات التى هى "نتيجة من نتائج العقول والقرائح" وبحث موضوع "الصلة بين الكتاب والشعراء وبين حركاتهم العقلية، والمؤثرات التى دعت إلى ذلك" (ص ١٦٧)، كان بالقدر نفسه عند "طه إبراهيم" من حيث إنه يرى - أيضاً - أن هذا النقد يخلو من بحث موضوع البيئة وأثرها فى الشعر، وهو بعيد عن الخوض فى الشعراء والكتاب وفى حياتهم وثقافتهم، وتحليل آثارهم الأدبية المتصلة بنشأتهم وحالاتهم النفسية، ويتجنب الكلام فى الصياغة والمعانى على وجه التعليل والتفسير وتلمس الأسباب، ويؤكد

أن كل ذلك:

"كلام فى الأدب، وفى عناصره ليس من طبيعة كلام البيانيين، ولا أذواقهم، ولا اتجاهاتهم فى البحث، وكل أولئك من موضوعات فن آخر هو النقد الأدبى، وهو فن أدنى إلى البحث فى الأدب وحياته، وإلى البحث فى الأدباء وكيف أنتجوا هذا الأدب. هو فن متشعب فسيح يتصدى للتحليل والتعليل والشرح، ويتصدى لذكر مميزات العصور الأدبية ومميزات الشعراء والكتاب، ويتصدى فوق ذلك لتحليل عناصر الأدب تحليلاً قائمًا على الذوق الصافى، تحليلاً أرق وأبهج من تحليل البيانيين"(ص ١٥).

هكذا حدد "طه إبراهيم" مفهوم النقد الأدبى، وهو مفهوم اختلف عن طبيعة كلام البيانيين أو اختلف عن النقد العربى القديم الذى "لا يخوض عادة فى البحوث.. التى هى من ميادين النقد الأدبى" (ص ١٥). وهو مفهوم مركب من عناصر متعددة، أظن أنه المفهوم عينه الذى صاغه "طه حسين" ، فى كتابه "فى الأدب الجاهلى"، من عناصر ثلاثة ، أولها: يعنى بدراسة الشعراء والكتاب دراسة نفسية، لأن "هذه النفسية وهذا المزاج أمر لا بد منه"، لكى يتبين الناقد من خلال هذا الدرس الاشتراك والتمايز بين الكتاب والشعراء وأن يستخلص القانون العلمى والأدبى كما يستخلص العلماء قوانينهم الصرفة. وثانيها: يعنى بدراسة الأدب دراسة اجتماعية بيئية، لأن كل شىء أثر لعلة قد أحدثته، وعلة لأثر سيحدث عنه، والفرد ما هو إلا أثر من آثار الأمة التى نشأ فيها، أو قل من آثار الجنس الذى نشأ منه "فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة"، والكاتب

والشاعر ما هو إلا فرد من أفراد المجتمع الذى يعيش فيه وهو "أثر من آثار الجنس، والبيئة، والزمان فينبغى أن يلتمس من هذه المؤثرات"، ويصبح الهدف الأساسى للناقد هو "تحقيق هذه المؤثرات التى أحدثت الكاتب أو الشاعر، وأرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار". وثالثهما: يتعلقبما يحدثه النص الأدبى فى نفس متلقيه. إن "طه" يرى أن الدراسة العلمية (النفسية/الاجتماعية) للنص وحدها لا تكفى، وإنما هناك شىء ينبغى أن يوضع موضع الاهتمام، فكان يقول : "مهما أحاول أن أكون عالماً ومهما أحاول أن أكون "موضوعيا".. فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة.. إلا إذا لاءمت نفسى ووافقت عاطفتى وهواى، ولم تثقل على طبعى ولم ينفر منها مزاجى". ولذلك فهو لا يطمئن أن يكون عمل الناقد "علما كله، لأن ذلك يبرئه من شخصية المؤلف ، ويحرمه الذوق، ويضطره إلى أن يكون جافاً وعقيماً، وهو لا يطمئن - أيضاً - إلى ناقد "يتخذ ذوقه وحده مقياساً للأذواق جميعاً ، ويتخذ هواه وحده وسيلة إلى محو الأذواق جميعها، ويتخذ شخصيته وحدها وسيلة إلى إفناء الشخصيات جميعاً"، إن على الناقد إذن أن "يتجنب الإغراق فى العلم، كما يتجنب الإغراق فى الفن، وأن يتخذ لنفسه سبيلاً وسطاً(١٦).

وإذا كان العرب لم يعرفوا إلا نوعاً واحداً من النقد هو النقد البيانى، وهو بعيد - فى رأى "طه إبراهيم" - كل البعد عن مفهوم النقد الأدبى الحديث، فلماذا إذن كتابة تاريخ للنقد العربى القديم؟ إن "طه إبراهيم" يقدم التبرير لذلك، فهو يرى أن العرب "عرفوا فن

النقد الأدبى كنهًا وحقيقة، وإن لم يعرفوه عنواناً لطائفة من المسائل، وإن لم يعرفوه علماً أو فناً له المبادئ العشرة التى قرروها فى كل علم وفن" (ص ١٦). لقد حدد "طه إبراهيم" سلفا مفهوم النقد الأدبى، وراح بعد ذلك يقرأ أو يفتش أو يسقط هذا المفهوم على التراث، أو على حد تعبيره "ذلك المدلول من النقد الذى تعمد إليه فى هذا الكتاب" (ص ١٧). وفى ظل عملية إسقاط المفهوم على التراث يحاول أن يدون:

"نظرات العرب فى أدبهم، وفى شعرائهم وكتابهم، يريد أن يعرف مبلغ فطنتهم إلى تعليل المسائل الأدبية، ومبلغ قدرتهم على تفسيرها، يريد أن يدرس تاريخ هذه النظرات وهذه الميول، وما طرأ عليها من تبديل وما جد فيها عصرا بعد عصر" (ص ١٧).

هكذا انطلقت قراءة "طه إبراهيم" من النقد فى العصر الجاهلى، فقرر أنه نقد ناشئ ينقد أدباً حديث العهد بالحياة، وكان يتجه إلى "الصياغة والمعانى ويعرض لهما من ناحية الصحة ومن ناحية الصقل والانسجام كما توحى به السليقة العربية" (ص ٢٦). ولذلك كان يدور معظمه فى ميدانين "الحكم على الشعر والتنويه بمكانة الشعراء" (ص ٢٧). أما الحكم على الشعر فإنه قائم على :

"الإحساس بأثر الشعر فى النفس، وعلى مقدار الكلام عند الناقد، فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفاً، والعربى يحس أثر الشعر إحساساً فطرياً لا تعقيد فيه، ويتذوقه، جبلة وطبعًا وعماده فى الحكم على ذوقه وعلى سليقته، فهما اللذان يهديانه إلى الجيد من فنون القول، وإلى المبرز من الشعراء فليست لديه أصول

مقررة للكلام كما عند المحدثين مثلا، وليست لديه مقاييس يأتنس بها في المفاضلة بين الشعراء. ليس لديه غير طبعه وذوقه" (ص ٢٨ ، ٢٩).

وأما التنويه بمكانة الشعراء فكانت تجرى طبقاً للسليقة العربية أو هى "متأثرة بالنزعات العربية فى التمدح والثناء والذم" (ص ٢٨).

إن ملكة النقد عند الجاهليين هى الذوق الفنى المحض، ولذلك يرفض "طه إبراهيم" قصة النابغة مع حسان فى سوق عكاظ ، وقصة أم جندب مع علقمة الفحل وامرئ القيس، لأنهما لا يتلاءمان مع الروح الجاهلى فى النقد. ويخرج بنتيجة مؤداها أنه يستبعد أن "تكون للجاهليين ملكة تحليلية فى النقد الأدبى، وأن يعتمد النقد عندهم هذا الفكر القوى الذى يظهر فيما زيد على قصة النابغة، وفى الشريطة التى اشترطتها أم جندب على اللذين تحاكما إليها" (ص٣٥). وينتهى "طه إبراهيم" من الباب الأول مشيراً إلى أن النقد الأدبى فى العصر الجاهلى كان هيناً ويسيراً وملائماً لروح العصر، وكان :

"يحكم على الأدب ببلاغة الأدب، ويحكم عليه بالنظرة العجلى، والأثر السريع وتلك النظرة العجلى تحول بين النقد وبين أن تكون له أسس وقواعد مقررة، فما كان النقد الجاهلى أكثر من مآخذ يفطن إليها الشعراء فى الشعر، وماكان أكثر من ملحوظات يلحظها بعضهم على بعض، وماكان له من أصل إلا سليقتهم وماطبعوا عليه. كذلك كان النقد قريباً من بعض الأغراض الشعرية فى الروح، فهو كالهجاء حين يعيب، وكالمديح حين يثنى ثم هو بعد ذلك كله عربى النشأة

كالشعر، لم يتأثر بمؤثرات أجنبية.ولم يقم إلا على الذوق العربى القديم" (ص٣٥).

أما النقد عند الأدباء فى صدر الإسلام فقد خصص له الباب الثانى فى قراءته ، وكان لظهور القرآن الكريم الذى تحدى العرب وأمعن فى التحدى زمن البعثة أثر فى وقوف العرب إزاءه ذاهلين حيارى، لا يدرون كيف يعارضونه، ولا يجدون إلى ذلك سبيلاً. أما اللافت للانتباه مايراه "طه إبراهيم" من أن غياب الروح العلمية فى تلك الفترة هى السبب فى تأخر النقد الأدبى، فيقول :

"ولو أن للعرب روحاً علمية إذ ذاك، تظهر ما فى القرآن من جمال أو تتصيد فيه ما تحمل عليه الخصومة، لكان لنا فى النقد الأدبى كلام حسن يؤثر عن ذلك العصر، ولكن شيئاً من ذلك لم يكن، وحسبنا فى هذا المقام أن نقول: إن القرآن تحدى العرب ببلاغة نظمه، وإن عجزهم الإتيان بمثله حملهم على أن يقروا أن هناك كلاماً أبلغ من كلامهم وإن كان من جنس هذا الكلام" (ص ٣٨).

ولا أستطيع أن أتبين ماذا يقصد بالروح العلمية التى يمكن لها أن تتصيد فى القرآن فتحمل على معارضته؟ فلم يوضح ماذا يعنى بذلك؟ وإنما اكتفى بأن يقرر أن النقد الأدبى "ظل مستمراً فى عهد البعثة الإسلامية، وأن العرب لم يكفوا عن النظر فى الشعر والمفاضلة بين الشعراء.. وظاهر أن هذا النقد لا يزال فطرياً، فلم نجد أحداً أبان عما أعجب به فى الشعر، أو ذكر سبباً لتفضيل شاعر" (ص ٣٩). وظل النقد حتى أواخر القرن الأول الهجرى امتداداً للروح الجاهلية، "ولم يكن يومئذ بمنحاة دائماً من الهوى والميل، أو من

الإحساسات الأخرى التى تضل الناقد وتنحرف به أو تحول بين وبين الحكم القاطع.. كان للعصبية أثرها حينًا فى توجيه النقاد" (ص٥٦). فذلك العصر فيما يتصور "طه إبراهيم" عصر فطرى خالص، وأن العرب تذوقوا فى كثير من جمال الأدب قبل أن يعرفوا هيكل لغتهم، وطرق الإسناد، ووضع الألفاظ فى نظم خاص لتؤدى معنى خاصًا أو لتحدث جمالاً خاصًا، عرفوا النقد الأدبى طبعاً لا تعلماً (ص ٥٧).

وإذا كانت هذه الفترة قائمة على السليقة والطبع، ولم يكن لأحد من هؤلاء النقاد ذهن علمى ولا نشأة علمية، ولا شىء مما يؤدى إلى تحليل اللغة والأدب تحليلاً عميقًا، فإن "طه إبراهيم" يرى أن اللغويين والنحويين قد "خلقتهم الروح الإسلامية الجديدة، وهيأت لهم أسباب البحث المتشعب فكانوا أمزجة خاصة وذهنية خاصة فى تاريخ النقد الأدبى" (ص ٥٩). ولذلك فإنه يعقد الباب الثالث من قراءته لأثر متقدمى النحويين واللغويين فى النقد الأدبى. لقد أقام اللغويون والنحويون نوعاً من النقد يراد به العلم، وتراد به خدمة الفن الشعرى، وخدمة التاريخ الأدبى فيما يظن "طه إبراهيم". لقد أصبح النقد على أيدى النحاة واللغويين "متشعباً فسيحاً يمس الأداة العربية كلها ، ويحلل النصوص من جميع نواحيها: ضبطا، وبنية، وتركيبا، وفناً" (ص ٦٠). وهكذا أنقذ اللغويون النقد العربى من الذاتية التى تدعو إلى الاضطراب، فالميول والثقافات والأمزجة تدعو إلى الاختلاف فى تقدير الشعر، والاختلاف فى منزلة الشعر الواحد. إن النقد عند اللغويين يقوم على :

"المزاج والاستعداد والثقافة، وكانت الخصومة فى الشعر وفى الشعراء حادة لا تلقى القول إلقاء، بل تدعمه بالدليل، ومن هنا عمق البحث فى خصائص الشعراء، وعمق البحث فى ضروب القول.ومن هنا كانت الأحزاب والشيع لكل شاعر، وكان الجدل فيه. لقد قلنا: إن لهؤلاء اللغويين الفضل الأكبر فى جمع الحجج التى أدلى بها أنصار كل شاعر فى تقديمه. وبهذه الحجج صار للنقد أسس قائمة وأصبح على جانب مرض من التحديد" (ص٧١).

لقد أنتج هؤلاء اللغويون ضروباً شتى من النقد منها ما يتصل بضبط الشعر، ومنها ما يتصل بالنحو والإعراب، ومنها ما يتصل بفنون القوافى والأعاريض، ومنها ما يتصل بعناصر الجمال فى الأدب ومكان الروعة فيه، ومنها ما اتصل بأثر البيئة فى الشعر وعلاقة الشعر بنفسية منتجه، ومنها ما اتصل بناحية التاريخ الأدبى وصحة نسبة الشعر لقائله أو هو يعنى بالشعر من ناحية الرواية وصحة الإسناد (٧١ : ١٠٠).

أما الباب الرابع فقد خصصه "طه إبراهيم" لـ "محمد بن سلام الجمحى" وكتابه "طبقات الشعراء"، وقد أفرد له هذا الباب لأنه أتى بجديد ما أتى به سابقوه ومعاصروه، وقد خاض فى الأفكار التى خاض فيها غيره من اللغويين والرواة، ولكنه اختلف عنهم لأنه :

"أول من نظم البحث فى هذه الأفكار، وعرف كيف يعرضها، ويبرهن عليها، ويستنبط منها حقائق أدبية فى كتابه طبقات الشعراء. شارك ابن سلام معاصريه فى كثير من الأفكار، ولكنه محصها وحققها، وأضاف إليها، وصبغها بصبغة البحث العلمى.. فالفرق بينه

وبين من عاصره كثير، كثير لأنه زاد على ما قالوا فى النقد الفنى، وفى النظرات فى الأدب، وكثير على الأخص لأنه أودع كل المعارف فى النقد كتابًا لعله أسبق الكتب فى ذلك. أودعها على طريقة العلماء، وفى عرف منطقى قويم، وهو بذلك من الذين أفسحوا ميادين النقد، وهو بذلك أول المؤلفين فيه" (ص ١٠٢).

ثم يقوم "طه إبراهيم" بعرض الأفكار التى اشتمل عليها الكتاب، فيعرض لفكرة "الشعر الموضوع"، ويناقش آراء ابن سلام فى هذا الشأن، وإذا انتهى منها عرض تقسيمه للشعراء إلى طبقات، وطريقته فى التقسيم. ويرى أن روح الكتاب حملت مؤلفه "على ألا يتعرض لتحليل النصوص الأدبية فيظهر جمالها الفنى، وعناصرها الرائعة، أو ما عسى أن يكون فيها من ضعف وهزال، بل انصرف إلى الشعراء أنفسهم ذاكراً لهم ما يراه جيداً دون أن يذكر تلك الجودة فى الغالب الكثير" (ص ١٠٨). وعلى الرغم من أن "طه إبراهيم" يبرر لابن سلام ذلك فإنه فى نهاية عرضه للكتاب يأخذ عليه المأخذ نفسها التى بررها له سلفاً، فيرى أن ابن سلام :

"إذا كان بارعا كل البراعة فى تناول المسائل الأدبية من جميع أطرافها، فإن ملكته الأدبية فى تحليل الشعر وتذوقه لا تكاد تظهر فيما كتب، ملكته الأدبية أضعف بكثير من ملكته العلمية.. ولا نجده يتقدم فى تذوق الأدب خطوة عن الذين عاصروه أو سبقوه. بل لقد نرى له أحياناً كلاماً عاماً لا يحدد ذوقاً خاصاً، ولا يشعر بتفهم النصوص على النحو المقنع. وقلما نظفر بشىء دقيق حين تتبع آراء ابن سلام فيما يتصل بالشعر" (ص ٩٨)(١٧).

وفى الباب الخامس يعرض للخصومة بين القدماء والمحدثين، فيشير "طه إبراهيم" إلى أن الشعر العربى أخذ فى أوائل القرن الثانى يتغير، ويوازى هذه الظاهرة أو يترتب عليها التغير الذى حدث فى النقد الأدبى، فلقد خاض النقد فيما جاء به المحدثون (ص ١٠٢ ، ١٠٣). ويعرض بعد ذلك خصائص الشعر القديم حتى يتمكن من معرفة ما جاء به المحدثون، ويتمكن - أيضاً - من دراسة الخصومة التى قامت بينهم وبين القدماء. وبعد هذا العرض لجملة الخصائص ينتهى إلى أن المحدثين وجدوا أن الشعر القديم لا يزال صالحاً فى جملته للإفصاح عن حاجات كثيرة. "فالمحدثون احتذوا القدماء فى نوع الشعر، وفى آفاقه ومراميه : مدحوا، وهجوا، ورثوا، وانتصروا للعصبية، وتشيعوا للأحزاب وقالوا فى اللهو والخمر، وتلك كلها أمور قديمة" (ص ١٠٦ : ١٠٧). وإذا كان المحدثون قد وجدوا الشعر القديم صالحاً فإن التغيير تم فقط فيما يظن "طه إبراهيم" على مستوى الديباجة والصياغة، فقد صار الشعر عند المحدثين :

"فنا وصنعة، وصارت الألفاظ تبدل والعبارات تغير لأن المعنى يكمل بذلك أو يتجلى أو يتحدد بل ليحدث اللفظ طرباً فى السمع، وليتحقق به للشاعر نوع من أنواع البديع"(ص١١١).

ولم يقف التجديد عند المحدثين عند الديباجة والصياغة فقط، وإنما تجاوز ذلك إلى تجديد أعاريض الشعر وأوزانه. ومهما يكن الأمر فإن "طه إبراهيم" يرد هذا التغيير إلى ما أحدثته البيئة الجديدة، والحضارة والثقافة والعلم الغزير والأمزجة الآرية "مما له صداه فى أخيلتهم وتصوراتهم، وتآتيهم للمعانى، ومما وجد النقاد له

مظاهر شتى فى هذه الأشعار كالإسفاف والإغراق والإحالة ونقص الطبع، وتفاوت النفس" (ص ١١١ ، ١١٢). ولقد انتهى "طه إبراهيم" من هذا كله إلى أن التجديد كان:

"فى العادات أكثر منه فى الأدب، كان انحلالاً للصفاء القديم لا استحالة. فالفن هو هو، والأغراض والتشبيهات والاستعارات كل أولئك مكرر ومعاد، لم يخلق المحدثون شيئا. وإذا كانت هناك فروق بينهم وبين القدماء فإنما ترجع إلى الألفاظ وحدها، لأن المحدثين غيروا ظاهر الشعر، ليضعوا الأفكار القديمة فى صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستوراً (ص ١١٧).

أما النقد الأدبى فقد انتهى به الأمر إلى أن يخوض فى شعرين بعد أن كان يخوض فى شعر واحد، وإلى "أن يقبل النقاد عليهما بالتحليل والموازنة، وإلى أن توجد فيه نعوت ومصطلحات لم تكن من قبل. وكذلك ينتهى الأمر بالنقد إلى أن يخوض فى مذهبين فنيين بعد أن كان يخوض فى مذهب واحد" (ص١٢٣). لقد أمعن النقاد فى الخصومة فتعصب منهم فريق لأحد المذهبين وتعصب فريق للمذهب الآخر، وينصر قوم القدماء، وينصر قوم المحدثين، ويسلك آخرون مسلكا وسطاً يدافعون عن الجميع ويعتذرون عن الجميع، ويضيفون الجيد والردىء لهؤلاء وهؤلاء. ويرى "طه إبراهيم" أنه من الضرورى الوقوف عند النقد الأدبى الذى دار حول شعر المحدثين لأنه أصل من أصول الخصومة التى دارت بين القدماء والمحدثين (ص ١٢٣).

أما النقد فى القرن الثالث، فقد خصص له "طه إبراهيم" الباب

السادس من قراءته، ويرى أن يقوم على العناصر التى ذكرها سلفاً، ويضاف إلى هذه العناصر البلاغة والثقافة والتبحر والفلسفة والمنطق وكل ما دخل فى الذهن العربى من المعارف الأجنبية (ص ١٢٥ ، ١٢٦). ويشير إلى أن النقد الأدبى فى تلك الفترة ينبعث عن ذهنيات أربع بين كل ذهنية وأخرى تفاوت بعيد: ذهنية اللغويين، وذهنية الأدباء، وذهنية العلماء الذى أخذوا نصيباً يسيراً من المعارف الأجنبية، وذهنية العلماء الذين تأثروا كل التأثر بما نقل عن اليونان" (ص١٢٦). ويشرح "طه إبراهيم" كل ذهنية على حدة، وقرر أن الأولى والثانية لا يزالون من أنصار القديم أو على حد تعبيره : "تنحدر أذواقها من أصول عربية محضة، أو عربية خالطها شىء مما جاء به الموالى، وكلتا الطائفتين تمثل فى النقد الجماعات التى لم تبهرها المعارف الأجنبية، ولم تقبل فى الدراسة إلا على ماهو عربى" (ص ١٢٧). أما الذهنية الثالثة فهى تعتمد على الذوق القديم أولاً وبالذات وتتأثر بالجديد ثانياً وبالعرض. أما الذهنية الرابعة فهى تعتمد على "آثار الفرس والسريان واليونان منذ القرن الثانى" (ص ١٢٧). وهؤلاء النقاد جميعاً تأثروا بروح العصر والكتابة والتأليف، فخاضوا فى كثير من المسائل الأدبية، وألقوا رسائل عديدة وكتب فى نقد الشعر والشعراء. ويقدم "طه إبراهيم" عرضاً لكل ذهنية على حدة، فيبدأ باللغويين واتجاهاتهم، ويخص منهم بالذكر كتاب "الكامل" للمبرد (ص ١٢٨ : ١٣٢). ثم الطائفة الثانية الذين كانوا معنيين بتحليل الشعر المحدث، وتعرف خصائصه وما بينه وبين القديم من تفاوت، مؤثرين عليه القديم. ويعرض مثالاً على هذه الفئة،

وهى رسالة "ابن المعتز" فى محاسن شعر أبى تمام ومساويه (ص ١٣٣ : ١٣٥). ثم ينتقل إلى الفئة الثالثة الذين يمثل لهم بـ "ابن قتيبة" و"الجاحظ". أما الفئة الرابعة فيمثل لها بـ "قدامة بن جعفر" (ص ١٤٣ : ١٥٠).

وينتهى "طه إبراهيم" من القرن الثالث عاقداً الباب الأخير من قراءاته للنقد فى القرن الرابع. ويرى أن النقد فى هذا القرن كان خصباً جداً، معتمداً على الذوق الأدبى السليم، "مؤتنساً بمناحى العلم فى الصورة والشكل لا فى الجوهر والروح. إن حلل فبذوق سليم، وإن علل فبمنطق سديد، وإن عرض لفكرة أتى على كل ما فيها" (ص١٥٥، ١٥٦). كما يرى أن هؤلاء النقاد كانوا امتداداً لهؤلاء الذين جربوا فى النقد على الأصول العربية، وكان نقدهم يعتمد على "الذوق فى فهم الأدب، وأنس بما شاع فى عصره من أساليب الجدل فصاغ فيها كل ما اهتدى إليه من نظرات وأحكام" (ص ١٥٦). ولذلك رفض - فيما يتصور "طه إبراهيم" - أصحاب هذا النوع من النقد، الروح العلمية المحضة التى ظهرت فى نقد "قدامة"، ومن أجل ذلك ألح النقد على "تدعيم مكانته فى فهم الأدب، وعلى تسفيه كثير مما جاء به النقاد العلماء، وعلى أن النقد صناعة لا بد فيها من طبع وقريحة.. ولا بد لهذا الطبع من خبرة وطول معاناة" (ص ١٥٨). ومثلما رفض هؤلاء النقاد أو نددوا بالذهنية العلمية، فإنهم حرصوا على محو ذهنية اللغويين والنحويين "الذين حللوا عناصر الشعر، وآثروا فريقًا من الشعراء على فريق" (ص١٥٩). لقد انفسح المجال - فيما يذكر "طه إبراهيم" - للنقدة

الأدباء (ص ١٥٩)، ومن هؤلاء يذكر:"أبا الفرج الأصفهانى "صاحب كتاب الأغانى" (ص ١٦٠)، و"أبا الفضل بن العميد" الكاتب المعروف (ص ١٦١)، و"الصاحب بن عباد" كاتب كبير وشاعر (ص ١٦٣). وآخرين كأبى على الحاتمى (ص ١٦٤).

وينتقل من هذا إلى ناقدين كبيرين فيما يرى، ويعدهما "زعيمى نقدة الشعر فى القرن الرابع" وهما "الآمدى" و"القاضى الجرجانى"، اللذان كتبا فى النقد الأدبى:

"أحفل الكتب فيه، وأجمعها لأحكامه ومسائله، وهما اللذان لخصا لنا الآراء التى قيلت فى الشعر العربى قديمه وحديثه، ورويا لنا آراء كثير من الناقدين المنتشرين فى الأقطار العربية، وزادا عليها، وكان لهما تضلع وتبحر فى علوم العرب، ووقوف على الطرق والمناحى المختلفة فى فهم الأدب، وذهن منتظم يجمع بين العلم، وبين الذوق الصافى فى التحليل والتعليل. فبلغ بهما النقد الأدبى فى المشرق غاية ما بلغ عمقا وتشعبا وانفساحا" (ص ١٦٥).

وتنتهى قراءة "طه ابراهيم" بعرض ما اشتمل عليه كتاب الآمدى "الموازنة بين أبى تمام والبحترى"، وكتاب القاضى الجرجانى "الوساطة بين المتنبى وخصومه" (ص ١٦٥ : ص ٢٠٤).

هذه هى قراءة "طه إبراهيم" للتراث النقدى، وهى قراءة - إن صح لى أن أتصور ذلك - حددت سلفاً إطاراً مرجعياً للقيمة النقدية، وراحت تبحث عن هذا الإطار المرجعى الجديد فى التراث النقدى لتؤكد شرعيته. وبقدر ما تنطوى عملية البحث والتفتيش هذه على فعل الإسقاط بوصفه فعلاً تأويلياً لمعطيات النص / التراث، انطوت

- أيضاً - على عملية تقييم حاد للتراث النقدى، فمسخت معظمه ، ولم تستبق منه إلا زعيمى نقدة الشعر فى القرن الرابع "الآمدى" ، و"الجرجانى" ، والجهود التى قام بها اللغويون فى القرن الثانى والثالث .

لقد قررت القراءة فى بدايتها أنها سوف تعمد إلى نظرات العرب فى آدابهم، وتحاول دراسة تاريخ هذه النظرات وما طرأ عليها من تبدل وما جد فيها عصرا بعد عصر (ص ١٧). هكذا حولت هذه القراءة النص النقدى القديم إلى مجرد نظرات هنا وهناك، وهى تحاول فقط أن تكتب تاريخاً انتقائياً يرصد فقط تطور هذه النظرات، أما علاقة هذه النظرات بغيرها أو بالسياقات المعرفية التى أنتجتها فلا تجد لها طريقًا فى تاريخ "طه إبراهيم". وفى تقديرى أن هذه القراءة كانت تحرص على تدشين المفاهيم النقدية الجديدة وإثبات شرعيتها، التى هى فى نهاية الأمر مفاهيم الآخر ومنجزه المعرفى النقدى. ويتم ذلك من خلال فعل انتقائى لمفردات بعينها ومحاولة إسقاط هذه المفاهيم على تلك المفردات. وأظن أن هذه الآلية حكمت هذه القراءة، فأنتجت لنا تاريخًا، يبدأ من العصر الجاهلى وينتهى عند القرن الرابع الهجرى. هذا التاريخ تتخلله جملة من الأحكام القرائية تتناسب مع الإطار الجديد، ومن هذه الأحكام نقرأ :

- "فأما غير ذلك من البحث فى طريقة الشاعر، أو مذهبه الأدبى أو صلة شعره بالحياة الاجتماعية، فذلك ما لم يعرفه العصر الجاهلى وغاية نقدهم أن يأخذوا الكلام منقطعاً عن كل مؤثر، بل منقطعاً عن بقية شعر الشاعر، ويتذوقوه وفقاً لسليقتهم، ثم يفصحوا عن

رأيهم"(ص٢٧).

- "ملكة النقد عند الجاهليين هو الذوق الفنى المحض، فأما الفكر وما ينبعث عنه من التحليل والاستنباط فذلك شىء غير موجود عندهم، وبعيد كل البعد عن الروح الجاهلى" (ص ٢٩).

- "كان للشعور أهمية خاصة عند الشعراء وعند النقاد" (ص ٥٠).

- "ولو جاز لنا أن نذكر ما يقوله المعاصرون من أن الشعر وزن ومعنى وإحساس وخيال، لقلنا إن العرب عرفوا فيه كل تلك العناصر" (ص ٥١).

- "فالتعليل لا يزال فطرياً بعيداً عن روح العلم، وتحليل النصوص تحليلاً يوقف على خصائصها الدقيقة لم يوجد عند هؤلاء النقاد، بل إننا لا نجد عند أحد من الذين ذكرناهم حكماً قائماً على أسس" (ص ٥٦).

- "الذوق هو الغالب فى النقد.. وهذا الذوق صاف منسجم متمشى مع الحياة الاجتماعية. فالشعر كلام وخيره أجوده، والشعر تصوير الحياة، وخيره ما أحسن هذا التصوير. كان النقد اجتماعياً، وكان فنياً خالصاً". (ص ٥٧).

- "وكثير هذا النقد فى تدوين العلوم. وليس من النقد الأدبى فى شىء، إذ إنه لا يتصل بعناصر الأدب الفنية، ولا ينبعث عن ذوق الناقد" (ص ٦٣).

- كان الناقد يذكر فى الشعر ما طرب له، وانفعل به من شعور أو تشبيه أو فكرة أو صياغة أو عروض يؤثره. كان يعجب بالشعر الذى يرى نفسه مصورة فيه" (ص ٦٩).

- النقاد هنا لا يتعرضون لجودة الشعر أو رداءته، ولا يتأثرون بأذواقهم، وإنما يقدرون صلات بين الشعر وبين صاحبه ، أو بينه وبين بيئته. وهذا يسمى النقد الموضوعى لأنه خارج عن نفسية الناقد، ومتصل بالمشاهدة والفكر والتعليل" (ص ٨٠).

- "بل لم يفتهم فهم حقيقة الأدب، وأنه تصوير لخبايا النفس ولواعجها.. عرفوا أن مهمة الأدب هى الإفصاح عن النفس الحساسة، فيجب أن يكون موضوعه روحياً سامياً، ويجب أن يصور ناحية من نواحى الإنسان" (ص ٩٩).

- "وصلنا بالنقد الأدبى عند العرب إلى أنه ذاتى فى جملته: يقوم على الشعور وعلى الذوق، ويختلف باختلاف الأذواق والنقاد، فنى يخوض فى عناصر الأدب بالتحليل أو التعليل، يذكر الجودة والرداءة، أو يذكر الصلات بين الأدب وصاحبه أو بينه وبين بيئته" (ص ١٠١).

- "ونخرج من هذا على أن أبا نواس ناقد فذ، ناقد وحيد فى تاريخ النقد الأدبى، ناقد يبحث فى الصلة بين النقد والحياة" (ص ١٢٢).

- "وكل أولئك تحكيم للقواعد الفلسفية فى معانى الشعر العربى، وأكثر هذا رسوم عقيمة لا طائل تحتها، رسوم لا تصل إلى روح الشعر، ولا تدرك العناصر السامية التى يكون بها الشعر شعراً. وأين شخصية الشاعر؟ وأين أنفاسه وزفراته ولواعجه واهتياجات جوانحه؟ وأين ذهنه السابح فى الكون إذا أعدت له المعانى عدا، وحصرت له الأفكار حصرا؟ وأين أثر الحالات التى تثير الشعراء وتلهمهم وتفيض عليهم بالمعانى؟.. ذلك ضلال كبير" (ص ١٤٦).

هذا قليل من كثير يشهد بعملية الإسقاط والتقييم الحاد أثناء القراءة، وهى عملية وصفها "جابر عصفور" بقوله: "بقدر ما انطوى الإسقاط على تقييم حاد انطوى على تقليص أكثر حدة للمشهد التراثى، أعنى أن حدود التراث النقدى قد تقلصت لتتناسب مع منظور العين التى لا ترى خارج اهتمامها"(١٨). لقد كان اهتمام عين "طه إبراهيم" القارئة بالخطاب النقدى المركب الذى دشنه "طه حسين" فى بداية الربع الثانى من هذا القرن، يحكم - فيما أظن - عملية البحث والتفتيش عما يوازى أو يشبه هذا الخطاب فى التراث النقدى.

(٣)

لم يكن الخطاب النقدى عند "طه حسين" إلا محاولة تأويلية لأصول نقدية عديدة ظهرت فى فرنسا، وتجلت فى صيغة نقدية مركبة تجمع بين "سانت بيف" وهيبولت تين" و"لانسون" فى قران. كانت هذه المحاولة تقوم "على تعديل الأصول الأساسية.. والتعديل تكيف الأصول المتعارضة والمتضادة، على نحو يمكنها من التجاوب فى بناء جديد، كما يعنى التنبه إلى العناصر السلبية فى هذه الأصول واستبعادها استبعاداً يسمح لبقية العناصر الإيجابية بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى"(١٩). ولذلك لم يرفض "طه حسين" النقد العلمى (النفسى/الاجتماعى) كاملاً ولم يتقبل هذا النقد كاملاً، وإنما حاول تعديله على ضوء ما طرحه "جوستاف لانسون".

إن "لانسون" يرى أن العمل الأدبى يختلف عن الوثيقة التاريخية،

وأن ثمة فروقاً مهمة بين المادة العادية للتاريخ وبين الأدب، ولذلك فإن "لانسون" يرى أن:

"موضوع التاريخ هو الماضى، ماضٍ لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن أيضاً هو الماضى، ولكنه ماضٍ باق، فالأدب من الماضى والحاضر معاً .. نحن فى موقف مؤرخى الفن. مادتنا هى المؤلفات التى أمامنا والتى تؤثر فينا كما كانت تؤثر فى أول جمهور عرفها"(٢٠).

وما دام الأدب عند "لانسون" يثير لدى القارئ / الناقد، بفضل خصائص صياغته، صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنيه، فإنه يقف موقفًا حذرًا من النقد العلمى ، ويرى أن :

"أقوى العقول.. انزلقت إلى الثمل باكتشافات العلم الكبيرة. أقول هذا وأنا أفكر فى "تين" و"برونتيير".. فلقد أصبح من الواضح اليوم أن قصدهما إلى محاكاة العلوم الطبيعية والعضوية واستخدام معادلاتها قد انتهى بهما إلى مسخ التاريخ الأدبى وتشويهه، لا يمكن أن يبنى أى علم على أنموذج غيره، وإنما تتقدم العلوم المختلفة بفضل استقلال كل واحد منها عن الآخر استقلالاً يمكن من الخضوع لموضوعه. ولكى يكون فى التاريخ الأدبى شىء من العلوم يجب عليه أن يبدأ فيحظر على نفسه محاكاة العلوم الأخرى مهما كان نوعها"(٢١).

وإذا كانت محاولات النقد العلمى فى رأى "لانسون" انتهت إلى مسخ التاريخ الأدبى وتشويهه، فإنه لا بد فى نقد الأدب من ضرورة التذوق الشخصى. ولا يعنى التذوق الشخصى أن نعطى للمشاعر

الخاصة والمعتقدات قيمة مطلقة ، وإنما يعنى أننا :

"نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية فى دراستنا. وتنظيم الدور الذى تلعبه فيها. وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها، فإن هذا العنصر الشخصى الذى نحاول تنحيته سيتسلل فى خبث إلى أعمالنا ويعمل غير خاضع لقاعدة. وما دامت التأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه فى ذلك صراحة، ولكن لنقصره على ذلك فى عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحده، وهذه هى الشروط الأربعة لاستخدامه. ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة"(٢٢).

لم يكن "طه حسين" فقط هو الذى حاول الإفادة من المعطيات النقدية اللانسونية، فغيره كثيرون(٢٣)، نذكر منهم - على سبيل المثال - "أحمد ضيف" فى كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، وتصل هذه الإفادة مداها فى الأربعينيات من هذا القرن على يد "محمد مندور" على المستويين النظرى والتطبيقى، فلقد قدم "مندور" أول ترجمة لكتاب "لانسون" : "منهج البحث فى الأدب" عام ١٩٤٦.

وإذا كانت قراءة "طه إبراهيم" دارت فى فلك الخطاب النقدى الذى قدمه "طه حسين"، فإن قراءة "مندور" النقد المنهجى عند العرب" (١٩٤٣) دارت فى فلك "لانسون"، واعتمدت على كثير من المفاهيم النقدية اللانسونية فى قراءة التراث النقدى. وجدير بالملاحظة أن "مندور" أضاف الترجمة العربية لكتاب "منهج البحث فى اللغة والأدب

لـ "لانسون ومابيه" إلى كتاب "النقد المنهجى"، اللذين صدرا فى طبعة جديدة تجمعهما بعد ظهور كل منهما منفرداً، وكان "مندور" يرى أن من الأسباب الموضوعية التى دعته إلى ذلك اعتقاده الراسخ :

"بضرورة استفادتنا من تجارب الغير، ومن التقدم المنهجى الكبير الذى أحرزه الباحثون الأوروبيون فى مجال الأدب واللغة. وعندى أن هذه الاستفادة لن تكون صحيحة وسليمة وعميقة واعية إلا بعد دراسة تراثنا العربى القديم فى الأدب والنقد وعلوم البلاغة المختلفة حتى تقوم استفادتنا على أساس من المعرفة بنواحى تلك الاستفادة استكمالاً لما ينقصنا. والجمع بين كتاب "النقد المنهجى عند العرب" و"منهج البحث فى اللغة والأدب" أرجو أن يحقق ما هدفت إليه"(٢٤).

فى النص السابق يشير "مندور" صراحة إلى اعتماده على التقدم المنهجى الذى أحرزه الأوروبيون، وإن شئت فقل: الإطار المنهجى اللانسونى إن صح لى أن أتصور ذلك. لقد اتخذ "مندور" من هذا الإطار إطاراً مرجعياً للقيمة النقدية عند قراءته أو بحثه عن النقد المنهجى عند العرب، الذى وصفه بأنه "النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية عامة أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها" (ص ٥). ولذلك ذهب فى التمهيد الذى عقده حول منهج البحث إلى رفض النزعة التقريرية التى "تستند إلى أصول المنطق فتتخذ من التقسيم أساساً للمعرفة" (ص ١٠).

وإذا كان الإطار المنهجى الذى حدده "لانسون" يتوجه إلى

الإحساس أو التأثر بوصفه وسيلة مشروعة للمعرفة، ويرفض أن يكون النقد علمياً أو أن يتخذ من العلوم المغايرة له وسيلة للمعرفة،فإن "مندور" أيضاً، يتابع "لانسون" فى ذلك، فى خطاب لا يختلف كثيراً عن خطاب "لانسون" ، فيقول :

"النقد الأدبى نشأ عربياً وظل عربياً صرفًا، وذلك لأن أساس كل نقد هو الذوق الشخصى تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية. والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم. بل لو فرضنا جدلاً إمكان وضع علم لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته، ومن المعروف أن العلوم المختلفة لا تنمو وتثمر إلا بفضل استقلال منهاهجها ومبادئها التى تستقى من موضوع دراستها"(ص١١).

على هذا الأساس بدأ "محمد مندور" فى عملية البحث والتفتيش عما أطلق عليه النقد المنهجى فى التراث النقدى، فقسم قراءاته جزءين، عنى فى الجزء الأول منهما بـ "تاريخ النقد من ابن سلام إلى ابن الأثير، ويقع فى سبعة فصول، أما الجزء الثانى فقد خصصه إلى "موضوعات النقد ومقاييسه" ويقع فى ثلاثة فصول.

أما الفصل الأول من الجزء الأول فيعقده حول "النقد الأدبى والتاريخ الأدبى، الجمحى وابن قتيبة"، ويشير فى بدايته إلى أن النقد الأدبى استخدم علوم اللغة المختلفة لتوضيح أحكامه وتعليلها، ولذلك اتخذ هو نفسه أساساً من أسس التاريخ الأدبى. وظهر ذلك واضحاً فى أول كتاب فى تاريخ الأدب العربى وهو "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحى (٢٣٢هـ)، فقد اتخذ الكتاب أحكام النقد فيصلاً فى

النهاية. ويشير "مندور إلى المبادىء" التى اتبعها "ابن سلام" فى تقسيم الشعراء، وهى: الزمان، والمكان، والفن الأدبى، وانتهى الأمر عند "مندور" ، بما لا يترك مجالاً للشك، إلى "أن النقد الأدبى سابق للتاريخ الأدبى عند العرب وأساس له" (ص ١٢:١٤). وينتقل بعد ذلك إلى تعريف النقد الأدبى معتمداً اعتماداً مباشراً - فيما أظن - على ماطرحه "لانسون" حول الصور الخيالية أو الانفعالات الشعورية التى يخلفها العمل الأدبى لدى متلقيه، فالنقد فى أدق معانيه كما يتصوره "مندور" هو:

"فن دراسة النصوص، والتمييز بين الأساليب المختلفة" (ص ١٤).

وإذا كان النقد كذلك، فالأدب "مايثير فينا بفضل خصائص صياغته أنواعاً خاصة من الانفعال" (ص١٥)، فلا بد أن يكون هناك استجابات يصدر عنها النقد. أما العرب فمما لاشك فيه أن استجابتهم "لم تكن فاترة وفى أخلاقهم عنف البداوة كما أن ما فى شعرهم ما يحرك ضروباً من الانفعال الشخصى والقبلى، وهذا ما كان، فقد وجد النقد الأدبى عند العرب ملازماً للشعر" (ص ١٥).

ويشير "مندور" بعد ذلك إلى موضوع الذوق أو التذوق الشخصى الذى هو أساس كل فهم، بحيث يبدو "النقد الذوقى أمراً مشروعاً، وهو بعد حقيقة واقعة حتى عند العلماء من النقاد المحدثين" (ص ١٦). ثم ينقل عن "لانسون" نصاً حول التأثرية وشروطها لكى تصبح وسيلة للمعرفة . ويتساءل "محمد مندور" هل النقد الذى خلفه لنا الجاهليون والأمويون على الرغم من كونه "نقداً ذوقياً يقوم على

إحساس فنى صادق" (ص ١٥)، توفر على الشروط اللازمة لكى يصبح أداة صالحة للمعرفة أم لا؟ إن الإجابة التى طرحها "مندور" ترى أن هذا النقد يعيبه أمران، أولهما: غياب المنهج أو النقد المنهجى الذى "لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب وما لا يمكن أن يكون" (ص ١٧). أما ثانيهما: فهو غياب التعليل المفصل، فالتعليل "أمر عقلى لا يستطيعه إلا تفكير مكون، وكل تعليل لابد من استناده إلى مبادىء عامة" (ص ١٧). وهذا الشرط لم يكن يتوفر لعرب البداوة. على هذا الأساس ظل النقد فى مرحلة الجاهليين والأمويين فى قراءة "مندور":

"إحساسا خالصاً ولم يستطع أن يصبح معرفة تصح لدى الغير بفضل ما تستند إليه من تعليل" (ص ١٧).

لقد اختلف الأمر، فيما يظن "مندور" ، عند ناقد متخصص مثل "ابن سلام"، فلقد فطن إلى كثير من الشروط التى يجب أن تتوفر للنقد والناقد معاً، منها الدربة والممارسة، وتحقيق النصوص، وتفسير الظواهر الأدبية طبقاً للروح العلمية، ثم أخيراً صدوره عن مبادئ عامة اتخذها سبيلاً للحكم على الشعراء، وأسس للمفاضلة بينهما (ص ١٨ : ٢٣). وعلى الرغم من ذلك فإن "ابن سلام" فى رأى "مندور" :

"لم يتقدم بالنقد الفنى إلى الأمام شيئاً كبيراً، وإن كان صدر فى تحقيقه للنصوص عن مذهب صحيح، وحاول أن يدخل فى تاريخ الأدب العربى اتجاهاً نحو التفسير ومحاولة للتبويب تقوم على أحكام فنية، ولهذا نظل عند ملاحظتينا السابقتين من عدم صدور النقد،

كفن لدراسة النصوص وتمييز الأساليب، عن منهج مستقيم وروح علمية فى تعليل الأحكام ، وذلك حتى أواخر القرن الثالث. وإنما أصبح النقد نقداً منهجياً فى القرن الرابع فقط عند الآمدى وعبدالعزيز الجرجانى كما سنرى" (ص ٢٢).

وإذا كان النقد حتى أواخر القرن الثالث لم يصدر عن منهج مستقيم، فإن ظهور "ابن قتيبة" (٢٧٦هـ) لم يغير من هذه الحقيقة شيئاً، ولذلك بدا "ابن قتيبة" وكتابه "الشعر والشعراء" فى رأى "مندور":

"لم يتناول النصوص ولا الشعر بنقد فنى تطبيقى، وإنما اكتفى بأن عرض فى مقدمته لبعض المسائل العامة يحاول أن يضع لها مبادىء ، ثم أخذ فى سرد سير الشعراء وبعض أشعارهم على غير منهج واضح ولا مبدأ فى التأليف" (ص ٢٢).

وانتهى "مندور" إلى أن "ابن قتيبة" دون "ابن سلام" فى ذوقه ومنهج تأليفه، فهو :

"رجل تفكيره خير من ذوقه، ونزعته خير من عمله، دعا إلى تحكيم الرأى الشخصى فأصاب ، وعرف الشعر المتكلف فى أحد المواضع بأنه ما خلا نسجه من الوحدة فأصاب، وعرف المطبوع بأنه ماينبئ صدره عن عجزه فأصاب، وحاول أن يقسم الشعر تبعاً لجودة ألفاظه ومعانيه فتخبط فى الحكم والذوق، وقسمه إلى مطبوع ومتكلف فخلط بين الارتجال والطبع وبين التثقيف والتكلف، وحاول أن يورد عن غيره بعض المقاييس، فلم يتبصر، ولم يعمل حسه ولا عقله" (ص٤٨)

وهكذا ينتهى الفصل الأول منتقلاً إلى الفصل الثانى الذى عقده حول "مذهب البديع ونشأة النقد المنهجى، ابن المعتز وقدامة". ويشير "محمد مندور"، استنادا إلى نص لابن المعتز، إلى أن مذهب البديع لم يخترعه أبوتمام، وإنما سبقه إليه القرآن والحديث وشعر المتقدمين. وأن أبا تمام قد شغف بالبديع حتى غلب عليه وتفرع فيه (ص ٥٠). وعلى الرغم من ذلك فإن طريقة البديع لم تكن سوى "محسنات لفظية أو طريقة من طرق التفكير الذى يغلب عليه العقم. إنها أشياء ليست من جوهر الشعر، ولا هى حتمية فيه، وإن لم تكن هناك مجانسات ومطابقات جميلة موفقة دالة، فالذى لا ريب فيه أن الشعراء القدماء، وهم أساتذة الشعر العربى، لم يقصدوا إليها ولا بحثوا عنها ولا اتخذوا منها مذهبا" (ص ٥٢). وينتهى "مندور" إلى نفس النتيجة التى انتهى إليها سلفه "طه إبراهيم" وهى أن الشعراء المحدثين:

"حاولوا بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة فى صياغة جديدة، وبخاصة عند أبى تمام الذى لم يكد يجدد شيئًا فى موضوعات الشعر.. نظر أبو تمام فى الشعر القديم والحديث وأراد أن يجدد، فلم يستطع إلا فى الصياغة، وذلك لأنه كان مغلولاً بالتقاليد، والصياغة خيرها أصيل لا يمكن تقليده لغلبة العناصر الشخصية العميقة الدفينة فى لغة كل كاتب أو شاعر" (ص ٥٤، ٥٨).

أما "ابن المعتز) فقد أحدث حدثاً عظيما، فى رأى "مندور" ، فى تاريخ النقد العربى حين كتب كتابه عن البديع، وتقع هذه الأهمية العظيمة لكتاب ابن المعتز لسببين: أولهما : "تحديد خصائص مذهب

البديع"، وثانيهما "تأثيره فى النقاد اللاحقين له" (ص٦٠). لقد ساعد "ابن المعتز"بهذا الكتاب على خلق النقد المنهجى "بتحديده لخصائص مذهب البديع، ووضعه اصطلاحات لتلك الخصائص، وعنه أخذ من جاء بعده" (ص٦١). ويشير "مندور" إلى أن ترجمة كتاب الخطابة لأرسطو على يد "حنين بن إسحاق" (٢٩٦هـ)، وشيوع أفكاره بين العرب فى تلك الفترة، والاختلاف حول ترجمة الاصطلاحات الموجودة فى ذلك الكتاب ما يؤكد أن "ابن المعتز" أخذ عن أرسطو هذه الاصطلاحات. وهذا لا يعنى أن يسلب ابن المعتز حقه وفضله، وأنه "لم يأخذ عن أرسطو إلا مجرد التوجيه العام والفطنة إلى طريقة تحليل هذه الظواهر التى طبقها على اللغة العربية، وباحثاً عن الأمثلة فى القرآن والحديث والشعر وشعر المتقدمين والمتأخرين" (ص ٦١ : ٦٥).

ويبدأ "محمد مندور" فى صب جام غضبه على قدامة (٣٣٧هـ)،"الذى انتهى بذلك إلى التحجر" (ص٦٧). فقد ألف كتابه "نقد الشعر" على بناء هيكل منطقى، "تصوره قدامة بعقله المجرد. ولقد جارى قدامة هذا العقل الشكلى إلى نهاية شوطه غير ناظر إلى حقائق الشعر أو متقيد بها" (ص ٦٨). فقدامة عقليته شكلية صرفه أو هو "يصنع قطعة أثاث هندسية التركيب، ثم يأخذ فى ملء أدراجها" (ص ٦٩). ويعرض "مندور" محتوى كتاب "قدامة تفصيلاً، فإذا انتهى منها قال:

"إن كتاب قدامة لم يؤثر لحسن الحظ تأثيراً كبيراً فى النقد، وكل ما له من فضل هو وضع عدد من الاصطلاحات وتحديد بعض

الظواهر. ومع ذلك فالذين أخذوا بأقوال قدامة وتقاسيمه التعليمية الشكلية ليسوا النقاد كالآمدى والجرجانى" (ص ٧٢).

ويصل "مندور" إلى النتيجة نفسها التى استحسن فيها "ابن سلام" على "ابن قتيبة"، باستحسان "ابن المعتز" على "قدامه"، فيقول:

"ابن المعتز يبدأ تفكيره من الوقائع والنظر فيها. وهو عربى صميم سليم الذوق، يعرف الشعر العربى ويتذوقه. وإذا كان للفلسفة تأثير عليه فإنها لم تستبعده ولا أفسدت نظرته إلى الشعر كما لم تبعده عن الحقائق، فمنطقه منهج فى التأليف ومنهج فى التفكير، وأما قدامة فعقليته شكلية صرفة، فهو لا يبدأ بالنظر فى الشعر، بل يكون أولًا هيكلا لدراسته ويحدد تقاسيمه" (ص ٦٨).

أما الفصل الثالث، فقد خصصه "مندور" للخصومة بين القدماء والمحدثين، فيرى أن الخصومة لم تنشأ حول مذهب أبى نواس على الرغم من دعوته إلى تجديد الشعر، وذلك لأن دعوة أبى نواس "لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية، وبخاصة أنها لم تعد أن تكون محاذاة للشعر القديم، والمحاذاة أخطر من التقليد" (ص٧). فأبو نواس لم يدع فى حقيقة الأمر إلى نوع جديد من الشعر، وإنما كان يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة، مع قليل فى التجديد فى موضوعات تافهة مثل الغزل بالمذكر (ص٧٩). ويرى "مندور" أن الخصومة احتدمت حول أبى تمام، وهذه الخصومة فى رأيه، أيضاً، أثارت حركة النقد فى القرن الرابع. وينتقل "مندور" بعد ذلك إلى تفنيد مزاعم "الصولى" حول شعر أبى تمام، لأنه من "قليلى الثقة

بأقوال الصولى التى يغلب عليها الغرور والإسراف" (ص ٨١)، ولذلك فإن "مندور" يهمل ما ادعاه الصولى من أن أنصار القديم اتهموا أبا تمام بالكفر، وكان ذلك سببًا فى الطعن على شعره (ص ٨١)، ويسقط ما ادعاه حول صعوبة شعره، لأن "روح الصولى الثقيلة فى كتابه "أخبار أبى تمام"... ما يدعونا إلى الاحتياط فى قبول أقواله لأن الغرور قد أفسد عليه أمره" (ص٨٣)، ويرفض - أيضًا - ادعاء "مذهب القدماء العريق فى حقيقة الشعر من حيث إنه يصاغ من معطيات الحواس المباشرة بعيداً عن التجريد والإغراب، ومذهب المحدثين الذين يسرفون ويقتسرون ويضربون فى عالم المجردات" (ص ٨٨ ، ٨٩).

أما مظاهر هذه الخصومة بين النقاد، "فلم يقف الأمر عند حد المناقشات بل تعداه إلى التأليف". ويذكر "مندور" مجموع المؤلفات التى كتبت حول هذه الخصومة ، ويذكر أن الصولى كان أحد المتعصبين لشعر أبى تمام، وهذا التعصب "لا يقوم على حجة فنية ولا ينظر إلى الأشياء نظرة فاحصة مستقصية" (ص٩٣). وهذا يعنى لدى "مندور" التعصب المغرض، والصولى يبدو فى كتابه أقرب إلى "اللجاجة" والإسراف منها الى النقد الموضوعى الدقيق، ويزيد الحكم عليه قسوة إفراطه فى الغرور والتبجح بعلمه، ثم فساد ذوقه، وصدوره عن نظرة شكلية يغرها البهرج وتطرب للغريب" (ص ٩٣).

ومن عين السخط التى لا تبدى إلا المساوىء إلى عين الرضا، من ابن قتيبة وقدامة والصولى إلى الآمدى "زعيم النقد العربى الذى لا يدفع" (ص٩٨)، هكذا انتقل "مندور"، فيما أتصور، إلى فصله

الرابع الذى عقده حول "الآمدى والموازنة بين الطائيين، منهجه فى النقد وذوقه الأدبى". يرى "مندور" أن منهج الآمدى فى الحكم على الطائيين تحكمه "روح ناضجة"، روح منهجية حذرة يقظة. وهو يتناول الخصومة كرجل بعيد عنها يريد أن يجمع عناصرها ويعرضها ويدرسها" (ص ١٠٠). وإذا كان الصولى فى كتابه قد تعصب تعصباً مغرضاً، فإن التعصب بوصفه حالة نفسية تعنى "الانحياز كلية إلى ما نتعصب له فلا نرى فيه إلا الخير" (ص ١٠١)، ولا وجود لها فى كتاب الآمدى، فهو رجل :

"يتبع فى النقد منهجاً محكماً، فيدرس ما أمامه، مورداً حججه، معللا أحكامه، قاصراً لها على التفاصيل التى ينظر فيها، رافضاً إطلاق التفضيل، وكل هذا ضد التعصب" (ص ١٠١).

لقد فطن الآمدى إلى الذوق المشروع الذى تكونه الدربة والممارسة، وهو "الذوق الذى يعتد به هو ذوق ذوى البصر بالشعر" (ص ١٠٢). أو بالأحرى هو الذوق المعلل، وفى "التعليل ما يجعل الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة" (ص ١٠٢). والآمدى فى رأى مندور "يدعو إلى الإعجاب، وهو فى هذا يعود بنا إلى التقاليد الأدبية الجميلة الصادقة النظر، تقاليد ابن سلام الذى تحدث عن الذوق المثقف أصدق الحديث" (ص ١٠٢). إن الآمدى تناول الخصومة بمنهج علمى "أشبه ما يكون بمناهجنا اليوم، بحيث نعتقد أن هذا الكتاب خير ما نستطيع أن نضعه بين أيدى الدارسين كمثل يحتذى للمنهج الصحيح" (ص ١٠٣). ولذلك اعتمد الآمدى على ما يكفل لمنهجه الصحة، فبدأ بتحقيق النصوص ونسبتها إلى أصحابها

(ص ١٠٤)، وراجع أقوال السابقين عليه فى هذا الشأن (ص ١٠٥)، وبعد أن فرغ من عرض الحجج التى كان يحتج بها أنصار الشاعرين ومن السرقات التى نسبت إلى كل منهما (ص١٠٦)، انتقل إلى دراسة النقد الموضعى (ص ١١٣).

أما ما يلفت الانتباه فى قراءة "مندور" للآمدى، فهو إلحاحه على معرفته للنقد على فلسفة أرسطو، ولكنه "كان أدق ذوقاً وأفطن لحقيقة الشعر من أن يصدر عنه" (ص ١٣٢). ومثلما كان الآمدى عارفًا بحكمة اليونان، كان عارفاً - أيضاً - بحكمة الفرس، ولكنه لم يتأثر بهما "فكل هذه النظريات لم تكد تؤثر فى الآمدى شيئاً. وقد كان هذا من حسن حظ الأدب العربى إذا لو أنه صدر عن هذه التقاسيم الشكلية لذهبت قيمة كتابه كما ذهبت قيمة كتاب قدامة" (ص ١٣٤). إن الآمدى، فيما يظن "مندور"، لم يصدر فى نقده إلا "عن الذوق المستنير بالمعرفة الموضعية الدقيقة" (ص ١٣٥). ولذلك قد أخذ نفسه بعناء الرد على قدامة، ما جعله يصل إلى تحديد دقيق لبعض الاصطلاحات البلاغية التى أخطأ فيها قدامة (ص ١٣٧). أما ابن المعتز فقد كان قريب الصلة بالآمدى ، والذى لا شك فيه، فى رأى مندور، أن الآمدى تأثر بأقوال ابن المعتز، "وهو لا يذكر اسمه فى كتابه إلا ويردفه بصفات تدل على عظيم ثقته بأقواله" (ص ١٣٩). ويمضى "مندور" مبرزاً محاسن الآمدى فى كتابه، فيورد ما يطلق عليه الذوق والتعليل فى نقد الآمدى (ص ١٤٣)، وعدم تعصبه للبحترى ضد أبى تمام (ص ١٤٥)، والموازنة التفصيلية بين الشاعرين (ص ١٤٩). ونزاهته فى الحكم والمفاضلة (ص ١٥٠)،

واقتصاده فى الحكم (ص ١٥٣). ثم يختتم هذا كله بدراسة مفصلة حول منهج تأليف الكتاب وأجزائه (ص ١٥٦)، منتهياً إلى القول إن النقد العربى أصبح نقداً منهجياً على يد الآمدى (ص ١٦٢).

أما الفصل الخامس فقد خصه "مندور" بالخصومة حول المتنبى، ويرى أن الخصومة حول المتنبى اختلفت عن الخصومة حول أبى تمام. إن أبا تمام صاحب مذهب أفسد الشعر وخرج به إلى الصنعة التى تميت الروح، فانقسم النقاد إلى أنصار للقديم وأنصار للحديث. أما الخصومة حول المتنبى، فيما يظن مندور، لم تكن خصومة حول مذهب شعرى، "وإنما كانت خصومة حول شاعر أصيل" (ص ١٦٥). ويرى "مندور" أنه لا يستطيع أن يتبين مبدأ عامًا لتلك الخصومة. فقد بدا المتنبى فى رأيه ذلك الشاعر الذى :

لم يصدر إلا عن طبعه هو . فشعره ليس شعراً مصنوعاً، وهو قد خلا إلا فى القليل من تكلف أبى تمام ومسلم، بل من سهولة البحترى التى هى الأخرى وليدة فن شعرى بعينه. كما سنرى شعر المتنبى أصداء لحياته ونغمات نفسه. شعر أصيل قد حطم المذاهب واستقل دونها جميعاً". (ص ١٦٧).

ويقدم مندور دوافع تلك الخصومة وما دار حولها من قبل النقاد الذين يصدرون عن "هوى فى نفوسهم" (ص١٦٧)، وهذه الخصومة تنتهى إلى التجريح فى شعره (ص ١٦٩). ويشير "مندور" إلى أن مجالس سيف الدولة كانت عبارة عن "ندوات أدبية يتنافس فيها الأدباء" (ص ١٧١). ثم يعرض بعد ذلك البيئة الأدبية فى الفسطاط وما أثاره شعره من نقد فى مصر (ص ١٧٥ : ١٤). ويعرض -

أيضاً - للخصومة حول المتنبى فى بغداد (ص ١٦٨)، والمتنبى وأنصاره (ص ٢٣٢)، ثم يختم ذلك بالخصومة حول المتنبى فى فارس (ص ٢٤٤).

أما ما يلفت الانتباه فى هذا العرض حول الخصومة إشارة "مندور" إلى منحى الصاحب بن عباد وأبى هلال العسكرى فى النقد. فأما الأول، فإن الغالب على نقده الذوق البحت، فهو ينقد بعض أبيات للمتنبى "بروح تغلب عليها السخرية، ويقل فيها التعليل، وتكاد تنعدم المناقشة، وهو بعد نقد جزئى" (ص ٢٢١). أما الثانى، فقد كان "نقطة البدء فى فساد الذوق فى النقد، كما هو بدء تحول النقد إلى بلاغة" (ص ٢٢٩)، وكتابه "الصناعتين" ليس كتابًا فى النقد وإنما هو فى البلاغة، وقد استند فيه لما قاله قدامة وابن المعتز فى كتابه البديع، ثم أخذ يتمحل ويخرج ويفصل إلى أن وضع هذا الكتاب الذى استطار شره على اللاحقين" (ص٢٢٩). وأما السبب فى فساد ذوقه فمرده إلى "فرط إعجابه بالبديع وأوجهه" (ص ٢٢٩). وبعد هذا العرض المطول للخصومة التى دارت حول المتنبى، فإن "مندور" يقرر أن هذه الخصومة حركت النقد وفتحت آفاقاً جديدة، ولكنها فى الوقت نفسه لم تصل إلى النقد المنهجى "الذى لا يقل إنصافاً ودقة عن نقدنا اليوم" (ص ٢٤٨)، الذى يراه "مندور" عند القاضى الجرجانى، والثعالبى، مثلما كان عند الآمدى - أيضاً - من قبل.

أما الفصل السادس، فقد خصصه إلى النقد المنهجى الذى دار حول المتنبى "الوساطة واليتيمة"، ويبدؤه بكتاب "الوساطة بين المتنبى

وخصومه" للقاضى الجرجانى. وتتكرر تقريباً النبرة نفسها القرائية التى عالجت من قبل الآمدى زعيم النقد العربى الذى لا يدفع. فـ "عبدالعزيز الجرجانى" فى نقده "قاض فقيه كما هو مؤرخ أديب"، أو روحه فى الكتاب كانت "روح القضاء وهى العدل والتواضع والتثبيت، روح قريبة النسب إلى الروح العلمية، بل نحن لا نرى بين الروحين فرقاً، فهما من معدن واحد كما أن مظاهرهما واحدة" (ص ٢٥٠). لقد كانت هذه الروح التى يشير إليها "مندور" تجعله يصدر فى بحثه عن حذر العلماء وحرصهم على اليقين، ونفورهم من كل تعميم، وقصر أحكامهم على ما يعرفونه معرفة يقينية" ص (٢٥١). أما لغته فى هذا الكتاب فكانت لغة الفقه فى نقده، فلقد كان الرجل يعمل بالقضاء، "فأشربت نفسه لغة الفقه التشريعى فضلا عن روحه ونزعته" ص (٢٥٣). أما عن منهجه فى النقد فقد انطلق من قياس الأشباه والنظائر أو كما قال "مندور":

"أساس منهج الجرجانى فى النقد يمكن أن نلخصه فى جملة واحدة هو أنه رجل يقيس الأشباه والنظائر" (ص٢٥٦).

ويعرض بعد ذلك "مندور" آراء الجرجانى حول الخلق الفنى (ص ٢٥٨)، وتطور الشعر ولغته (ص ٢٥٩)، أما ذوقه الأدبى، فهو يخلو من التعصب وهو رجل – فى رأى مندور – لا يعرف التعصب، وإنما "يفسح المجال لكل ذوق، ويحاول مخلصاً أن يوضح ما فى بعض الشعر المصنوع من جودة، وذلك طبعاً دون أن يتخلى عن ذوقه الخالص، وعما يفضله من شعر، وهنا يظهر لنا ذوقه الدقيق، ذوق اللصيق بقلبه إلى جوار ذوقه العقلى" (ص ٢٦٥). ولذلك فهو ناقد

إنسانى، "وفى الحق أن صفة الإنسانية واضحة عند هذا الناقد فى الكثير من اتجاهاته" (ص ٢٦٣). أما عن اتجاهه العلمى والعقلى مع صدق ذوقه وسداد أحكامه، "قد مهد السبيل إلى تحول النقد إلى بلاغة وذلك لأنه لم يعتمد على النقد الموضعى قدر اعتماده على المبادئ العامة التى حاول أن يستخلصها وأن ينميها، إن كان قد سبق إليها، ثم إن الروح التعليمية قد أخذت تظهر فى كتابه "(ص ٢٦٦ ، ٢٦٧). لقد احتكم الجرجانى إلى ذوقه - فيما يظن "مندور" - واتخذه المرجع النهائى لكل نقد. فهو بعيد عن الفلسفة، وهو "أقرب النقاد إلى الروح العربية"، أو هو "عربى الذوق خالصه، فهو رجل سليم الفطرة، سديد النظر، بصير بأسرار الشعر" (ص٢٧١).

ويعرض مندور بعد ذلك كتاب الوساطة وما انطوى عليه من أقسام (ص ٢٧٦)، ودفاعه عن المتنبى (ص ٢٧٧)، وطريقته فى معالجة السرقات الشعرية عند المتنبى (ص ٢٨٨)، ثم مناقشة الجرجانى لما عابه النقاد على المتنبى، فيناقش التعقيد والغموض، والإفراط، والاستعارة، والزلل فى اللغة (ص ٢٩٦ : ٣٠٦)، وينتهى مندور من الجرجانى وكتابه بنتيجة مؤداها :

"ونحن بعد نضعه فى المرتبة الثانية بعد الآمدى، وذلك لأن معظم آرائه العامة عن الحقائق الأدبية قد سبقه إليها صاحب الموازنة، الذى نظنه قد أثر فى الجرجانى تأثيراً قوياً. ثم إن الآمدى قد كتب كتابه كله فى النقد الموضعى الدقيق المفصل، بينما صاحب الوساطة يكتفى بالدفاع المنطقى عن شاعره، ويورد له الأشعار الجيدة فى مقابل الرديئة، ولكنه لا يبصرنا بمواضع الجودة أو الرداءة، حتى إذا

انتهى إلى مناقشة خصوم الشاعر مناقشة تفصيلية لم يوفق دائماً في نظرته. وأخيراً نفضل الآمدى لأن الجرجانى كان أميل إلى المنطق والقياس منه إلى تحكيم الذوق والحس الفنى وصاحب الموازنة ربما كان أبعد الناس عن هذا الاتجاه" (ص ٣٠٧).

أما الثعالبى فهو - فى رأى محمد مندور - جامع أكثر منه ناقداً أو مؤلفا، وهو رجل ضعيف الشخصية، "حتى لنكاد نجزم لا رأى له فى شىء، وإنما هى انتقادات الصاحب والحاتمى وآراء عبدالعزيز وغيرهم تخير من بينها ونظمها" (ص٣٠٨). ثم يأخذ "مندور" فى عرض آرائه حول المتنبى (ص٣٠). ثم ينتهى من الفصل السادس، وينتهى أيضاً من الحديث حول النقد المنهجى عند العرب "الذى قدم لنا الثعالبى فى فصله هذا عن المتنبى نموذجاً له، عندما يختصر ويجمع ويبوب فى نقط موجزة وإشارات عابرة" (ص ٣١٩).

وهكذا يصل "مندور" إلى الفصل الأخير من الجزء الأول، والذى عقده حول "تحول النقد إلى بلاغة، سر الصناعتين لأبى هلال العسكرى". ويشير مندور فى مفتتحه إلى أن النقد المنهجى قد توقف بعد كتاب "الوساطة"، وسيطرت على النقد نزعة عقلية، فلقد "أخذت فلسفة اليونان تتغلغل شيئاً فشيئًا فى البيئات الأدبية، كما أخذ الأدب يتطور نحو الصنعة البديعية، فوجد مجال واسع لدراسة تلك الأوجه الجديدة والمحسنات المبتكرة. وقد عززت تلك الدراسة فساد الذوق وفقره، وإذا بالنقد ينصرف عن الموازنة بين الشعراء والوساطة بينهم وبين خصومهم، إلى تقسيم أوجه البديع وشرح الطرق البلاغية. وكان عبدالعزيز الجرجانى آخر النقاد، والباب الذى

يسلمنا إلى كتب "البلاغيين" (ص٣٢٠).

وقد أشار "مندور" من قبل فى فصله الخامس أن كتاب أبى هلال العسكرى كان نقطة البدء فى تحول النقد إلى بلاغة، وفى هذا الفصل يفصل ما أشار إليه من قبل، فيبدأ بالحديث حول إلمام العسكرى بما قاله النقاد السابقون (ص٣٢١)، ويعقب ذلك الحديث عن منهجه التقريرى الذى أخص وسائله "الاعتماد على التعاريف والتقاسيم" (ص ٣٢٣)، و"مندور" يعتقد أن أبا هلال استمرار لقدامة، ولولاه لماتت مدرسة "نقد الشعر" موتاً نهائياً، و"لقد كان من سوء الطالع أن استطاع صاحب الصناعتين بما له من دراية بالأدب، شعره ونثره، أن يفصل آراء قدامة ويعززها بالأمثلة، بل وأن يضيف إلى تقاسيم صاحب "النقد" وأمثاله تقاسيم جديدة" (ص٣٢٢). ثم يختم حديثه عن أبى هلال بمعالجته لمشكلة السرقات (ص ٣٢٣). وينتهى "مندور" من كتاب الصناعتين بوصفه نقطة تحول النقد إلى بلاغة، وأوضح ما يكون فى هذا الكتاب هو "فساد ذوق أبى هلال فى عنايته المفرطة ببابى "السجع والازدواج"، و"أوجه البديع" ثم أحكامه فيها، مما يدل على أن الرجل كان من المعجبين بمذهب الصنعة الذى أفسد الأدب العربى فى عصوره المتأخرة كما سبق أن أوضحنا" (ص ٣٣٢).

أما "عبدالقاهر الجرجانى" فقد أتى بعد أبى هلال، وقد كان مفكراً عظيماً، فقد قاوم - فى رأى "مندور" - تيار الصنعة اللفظية أشد مقاومة بما لديه من سلامة الذوق، وقد اهتدى إلى مذهب لا يمكن أن نبالغ فى أهميته، "مذهب يشهد لصاحبه بعبقرية لغوية

منقطعة النظير، وعلى أساس هذا المذهب كون مبادئه فى إدراك "دلائل الإعجاز فى القرآن وفى النثر العربى على السواء" (ص٣٣٣ ، ٣٣٤). وهذا المذهب هو "أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا لأيامنا هذه، وهو مذهب العالم السويسرى الثبت فردينان دى سوسير" (ص٢٣٤). ويختم "مندور" تاريخ النقد العربى" بنتيجة يرى فيها:

"إنه لتراث عظيم أن نمتلك فى النقد الأدبى المنهجى كتابين كالموازنة والوساطة، وفى المنهج اللغوى كتابا كالدلائل نجد فيه أدق نقد موضوعى تطبيقى وأعمقه" (ص ٣٣٩).

أما الجزء الثانى من الكتاب والذى يخصصه "مندور" لموضوعات النقد ومقاييسه، فهو لا يخرج عما عرضه سلفًا فى الجزء الأول الخاص بتاريخ النقد، فهو يبسط آراء النقاد الذين تناولهم بالعرض ويناقشها، فيأتى الفصل الأول حول الموازنة بين الشعراء (ص٣٤٣)، والفصل الثانى حول مشكلة السرقات الشعرية (ص٣٥٧)، أما الفصل الثالث والذى خصصه لمقاييس النقد فهو يكرر فيه ما قاله سلفاً عن الآمدى والجرجانى وعبدالقاهر. أما مقاييس النقد المنهجى، وهى المقاييس التقليدية، أو بالأحرى المقاييس التى دشنها الآمدى والجرجانى، فمنها "ما يرجع إلى اللغة، ومنها ما يتناول الصور وطرق البيان، وأخيراً منها ما هو نفسى أو عقلى وهذه تناقش الإحساسات والمعانى. وبذلك يكون الناقدان الكبيران قد ألما بكافة العناصر الداخلة فى الشعر" (ص ٣/١٩). أما عبدالقاهر وفلسفته اللغوية فقد وضعت أساساً عاماً فى النقد، وهو الأساس الذى

يستطيع "مندور" أن يطمئن إليه وإلى تعميمه فى العصر الحالى لأنه "أساس لغوى فقهى"، وربما تصور "مندور" أن تلك أصح نظرة فى نقد النصوص". ولقد فرع عبدالقاهر عن فلسفته مقياساً عاماً فى النقد هو النظر فى نظم الكلام نظراً يؤدى ما نريد من معانٍ على خير وجه وأجمله" (ص ٣٨٩).

هذه هى قراءة "مندور" للتراث النقدى، وهى قراءة لم تختلف كثيراً عن قراءة سلفه "طه إبراهيم". فإذا كانت قراءة سلفه دارت فى فلك الخطاب النقدى الذى طرحه "طه حسين"، فإن قراءة مندور دارت فى فلك "لانسون" واحتكمت إليه بوصفه إطاراً مرجعياً للقيمة النقدية، وذهبت إلى ما هو أبعد من ذلك بمحاكمة التراث النقدى محاكمة قاسية لا تخلو من انطباعية مفرطة، وانتهت بنقاده جميعاً إلى فساد الذوق، وعدم الدقة المنهجية، ولم تستبق منهم جميعاً سوى ناقدين أو ثلاثة : الآمدى، وعبدالعزيز الجرجانى، وعبدالقاهر الجرجانى.

لقد أوهمنا "مندور" بأنه يقدم قراءة تاريخية للنقد العربى القديم، بإشارته فى مفتتح القراءة بأنه:

يفضل الأخذ بالمنهج التاريخى . وهذا المنهج الذى استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلياليوم، وبفضله جددت الإنسانية تراثها الروحى وزادته خصباً" (ص ١١).

ولكن "مندور" فى الحقيقة لم يقدم قراءة تاريخية على الإطلاق، أعنى قراءة تاريخية تتوخى التفسير الشمولى للنص النقدى القديم، وربطه بالعوامل التى أنتجته، ومن ثم توازيه أو تعارضه فى نفسه

أولاً، وتوازيه وتعـارضـه مع نصـوص أخـرى تقع داخل النص / التراث ككل ثانياً. ولم يشأ "مندور" أن يفعل ذلك، وإنما ما فعله حقاً هو التأكيد من بداية القراءة إلى نهايتها على ناقدين اثنين تحقق على أيديهما النقد المنهجي، ويمكنك أن تستبدل ما أطلق عليه النقد المنهجي بـ "منهج البحث فى الأدب" لـ "لانسون"، فالأمر سيان لديه أو لمن يقرأ كتابه. وفى هذا الشأن نقرأ فى مواضع متفرقة من قراءته ما يلى :

- **"أصبح النقد نقداً منهجياً فى القرن الرابع فقط عند الآمدى وعبدالعزيز الجرجانى كما سنرى" (ص ٢٢).**

- **"وإنما الناقد هو الرجل الذى يتناول النصوص يدرسها ويميز بين أساليبها كما فعل الآمدى، الذى أصبح النقد بفضله نقداً منهجياً ولم يعد مجرد خواطر كما كان" (ص ٤٨).**

- **"وفى الحق أن النقد العربى لم يخلق غير كتابى "الموازنة" و"الوساطة" ففيهما نجد النقد بأدق معانى الكلمة" (ص ٧٤).**

- **كتاب "الموازنة بين الطائيين" نجد فيه خلاصة كل ما ألف فى النقد قبل الآمدى، كما نجد منهجاً فى النقد ومقدرة عليه، واستقصاء للأحكام، وتقيداً بالموضوع، وقصداً فى التعميمات، وبعداً عن التعصب" (ص ٩٨).**

- **"قد أصبح النقد منهجيًا كما رأينا عند الآمدى، وكما سنرى عند عبدالعزيز الجرجانى، فهذان الرجلان - على تفاوت فى النسب - هما ناقدا العرب اللذان لا نظير لهما" (ص ١٦٢).**

- **أما "النقد العربى الصحيح فلم يوضح فيه غير كتابين هما**

"الموازنة" و"الوساطة" (ص٢٢٩).

هذا هو التاريخ الذى يتمرأى فيه "لانسون" على مسرح التراث النقدى، والذى انتهى هذا التمرئى بارزًا وكاملاً عند الآمدى والجرجانى، كما بدأ خافتاً هزيلاً عند ابن سلام، ومهزوزًا عند ابن المعتز. أما النماذج الأخرى التى تتعارض مع "لانسون" فى مناهجها ووسائلها للمعرفة، فإنها تواجه بعملية نفى قاسية من هذا التاريخ بما كاله عليهم "مندور" من الأحكام الانفعالية الأخلاقية. وهكذا جلس الآمدى والجرجانى على عرش النقد العربى القديم، فى الوقت الذى أطاحت فيه القراءة بابن قتيبة، وقدامة، والصولى، وأبى هلال العسكرى، إلى أسفل سافلين. فابن قتيبة فى قراءة مندور "لا يحسن النظر ولا الذوق" (ص ٤١). وكلام قدامة "الطويل الممل ما يدل على طريقة قدامة فى نقد الشعر وبعد عما ادعاه .. وهو كلام مبتذل لا يعدو مدلول اللفظ" (ص٧٠ ، ٧١) ، وفى كلامه هذا "يظهر لنا حمق هذه النظرية" (ص ٧٠) ، والصولى "رجل سطحى الذوق" (ص ٨٧)، وكتابه "كتاب إخبارى فى معظمه" (ص٩٣)، وهو "زعيم المتعصبين للحديث" (ص ٩٨). أما الآمدى فهو "زعيم النقد العربى الذى لا يدفع" (ص٩٨)، ويفعل "كما نفعل نحن اليوم عندما نريد درس مسألة من المسائل" (ص ١٠٥)، ومنهجه" يعود بنا إلى التقاليد الأدبية الجميلة الصادقة للنظر، تقاليد ابن سلام الذى تحدث عن الذوق المثقف أصدق الحديث" (ص ١٠٢). وعبدالعزيز الجرجانى" فى كتابه صفحات لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيرا منها" (ص ٢٥١)، وهو "ناقد إنسانى" (ص ٢٦٣)، يتميز بصفات "تكبرها فهى

صفات العلماء التى تتميز بالتواضع والحذر والنزاهة، وعدم التحيز والعدل، وتلك صفات يعظم بها كل نقد صحيح" (ص ٣٠٧).

هذا وغيره كثير فى قراءة "مندور" قراءة تحكمها آلية الإسقاط وتقليص حركة التراث النقدى جميعه فى عملية نفى وإثبات، نفى كل ما لا يتناسب مع الإطار اللانسونى، وإثبات جميع ما يوافقه ويعضده. أما اللافت للانتباه حقاً فى قراءة "مندور" هو عدم نفى "عبدالقاهر الجرجانى" خارج عملية تاريخ النقد المنهجى هذه. هل يعنى هذا أن هناك تصالحاً يتم بين الإطار اللانسونى والإطار البنيوى المعارض له تماماً؟.

لقد تصور "محمد برادة" أن هناك عملية إسقاط جديدة تخص عبدالقاهر الجرجانى، فقال :

"الواقع أن مندور وجد عند عبدالقاهر الجرجانى، مع مراعاة النسبية، صورة لما درسه فى أوروبا وتشبع به فى مجال النقد(٢٥).

وفى ظنى أنه ليست عملية إسقاط جديدة، وإنما الذى يبدو - إن صحت قراءتى لمندور - أنه قرأ "دى سوسير" و"عبدالقاهر الجرجانى" مثلما قرأ النقد العربى القديم، من خلال الإطار اللانسونى نفسه، ولم تسفر عملية القراءة هذه عن اكتشاف التعارض والتضاد بين التأثرية والبنيوية، وإنما أسفرت عن عملية اضطراب وتذبذب، فلقد وصف "مندور"، مذهب عبدالقاهر ودى سوسير بأنه "أساس لمنهج لغوى "فيولوجى" فى نقد النصوص" (ص ٢٤٣) ، والفرق بعيد جداً بين الفيلولوجيا Philology بوصفها "دراسة تاريخ اللغة، ودراسة النصوص الأدبية بوصفها جزءاً من

البحث الثقافى والسياسى"(٢٦) ، وبينالبنيوية فى صورتها اللغوية الأولى التى حطمت منطق التاريخ فى دراسة اللغة. وتبدو عملية التذبذب واضحة تماماً عندما يتحدث "مندور" عن الذوق عند عبدالقاهر، فيقول:

"وهذا ينتهى بنا إلى ما نراه اليوم من أن النقد وضع مستمر للمشاكل، وأن لكل جملة أو بيت مشكلته التى يجب أن نعرف كيف نراها ونضعها ونحكم عليها، وهذا هو النقد المنهجى الذى تحدثنا عنه فيما سبق وهو خير نقد. ومن البين أن الذوق هو الفيصل الأخير فى هذه المسألة الدقيقة. وإلى كل هذه الحقائق فطن عبدالقاهر بحسه الأدبى الرائع" (ص٣٣٧).

ولا أستطيع أن أتبين من نص "مندور" السابق شيئاً، فهل كان يتحدث عن المشاكل المستمرة للنقد؟ أم كان يتحدث عن نظرية النظم عند عبدالقاهر؟ أم كان يتحدث عن النقد المنهجى الذى هو خير نقد؟ أم كان يتحدث عن الذوق؟ وفى تقديرى أن "مندور" كان يحاول أنيقرأ عبدالقاهر ضمن الإطار الذى قرأ به النقد العربى جميعه، فإذا لم يعطه عبد القاهر مايريد أحاله على إطار آخر معارض، فوصل إلى حالة من الاضطراب والتذبذب بين الإطارين.

كان "أحمد ضيف" و"طه حسين" معنيين بتغيير مناهج الدراسة الأدبية، وقد ظهر هذا التغيير عند الأول فى صورة نظرية قدمها فى كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب". واتخذ التغيير عند الثانى صورة موسعة على المستويين النظرى والتطبيقى. أما "أمين الخولى" فقد عنى بالتجديد - أيضاً - ولكن فى مجالات معرفية أخرى مثل البلاغة

والنحو والتفسير(٢٧). وكان اشتغال الشيخ "أمين" بتفسير القرآن اشتغالاً منهجياً يربطه بالبلاغة ربطا منهجياً أيضاً، فالارتباط بين تفسير النص القرآني واكتشاف بلاغته من الأشياء البديهية التى يعرفها كل من له إلمام بتاريخ الثقافة العربية. ويشير "شكرى عياد" إلى أن هذه الصلة الوثيقة بين تفسير النص وبلاغته، هى التى حملت "الخولى" على النظر "فى مناهج المفسرين ، فرآها فى معظم الأمر انحرافاً عما ينبغى القصد إليه من إظهار بلاغة القرآن. ومن هنا أوجب العناية بالتفسير الأدبى للقرآن على أنه المقصد الأساسى، يتبعه ماشئت من مقاصد وأغراض"(٢٨).

إن ربط البلاغة بعلم النفس لم يكن سوى محاولة من قبل "الخولى" ليعاد بحث موضوع البلاغة من جديد، وعلى أسس جديدة أيضاً. وكان هذا فى حد ذاته أحد مناحى الخطة التجديدية التى اتبعها فى علوم التفسير. كان "الخولى" يؤكد أنه حين :

"كان يكتب قدامة فى نقد الشعر، ويكتب عبدالقاهر عشرات الصحف فى مسألة النظم كنت تشعر بحياة البلاغة، أما يوم صار تحقيق مراد عبدالقاهر بالنظم أسطرا فى قوله أو قولات من "المطول" أو "الأطول" تنتهى بك إلى الخلاصة الأخيرة فى دقائق فمنذ ذلك الحين ، وقف نماء البلاغة، وظن أنها انتهت إلى غايتها، وشارفت التمام"(٢٩).

لقد ظهر التغيير فى مناهج الدراسة الأدبية، أما "البلاغة"فظلت هناك منعزلة على الرغم من أن "صلة الفن بكل ما يصح اتصاله به، أعود على البلاغة، وأبرز فيها تأثيراً ، فإذا ما تسمى الفن القولى

فاتصل بالفلسفة، وعمق فزادت بالنفس خبرته، ودق فصح عن همسات الوجدان حديثه، كان على البلاغة أن تقدر ذلك، وتمهد طريقه إليه، وتعينه على الإبداع فيه(٣٠). إن النهوض الأدبى أحوج ما يكون - فى رأى "الخولى" - إلى أن توثق هذه الصلة بين الفن القولى والخبرة النفسية، وهذا لن يتم إلا إذا تقدم بين يدى درس البلاغة مقدمة نفسية، وقد أجمل "الخولى" هذه المقدمة النفسية المطلوبة فيما يلى:

"أرى أن تدرس فى هذه المقدمة القوى الإنسانية بعامة، وما له منها أثر فنى بخاصة، فتعرف غير قليل عن الوجدان، وعلاقته بمظاهر الشعور الأخرى من ناحية عمله الفنى، وتعرف مثل ذلك عن الخيال، والذاكرة، والإحساس، وعن الذوق الذى طال، ويطول التحدث عنه فى البلاغة، بل فى سائر الفنون جميعاً، كما يجب أن نعرف الكثير عن أمهات الخوالج الإنسانية من حب وبغض، وحزن وفرح، وغيرة وانتقام، وما إلى ذلك، مما هو مادة المعانى الأدبية الكبرى فى الآداب الإنسانية كلها، وعلى الخبرة بمحركات النفس فيه، واتجاهاتها يقوم النقد الفنى، ذو الأساس، بل إن البصر بذلك هو مادة النبوغ الفذ، وسبيل خلود الآثار الأدبية للمنشئين والناقدين"(٣١).

فإذا كان "أمين الخولى" معنياً ببحث موضوع الصلة بين البلاغة وعلم النفس، ووضع مقدمات نفسية بين يدى درس البلاغة، فإن "محمد خلف الله"، كان مثل أسلافه "طه إبراهيم" و"محمد مندور" قارئًا للتراث النقدى محاولاً اكتشاف ما أطلق عليه "الاتجاه النفسى

فى بحث أسرار البلاغة عند عبدالقاهر الجرجانى". وهى قراءة تقدم بها إلى مؤتمر المستشرقين المنعقد فى باريس (١٩٤٨). ونشرها فى كتابه "من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده"، الذى ظهرت طبعته الأولى فى عام (١٩٤٧)، وأعاد نشره فى طبعة مزيدة ثانية عام (١٩٧٠).

وإذا كان "مندور" قد قرأ عبدالقاهر الجرجانى قراءة "لانسوبنيوية"، إن صح لى أن أستخدم ذلك، فإن "محمد خلف الله" يؤكد أن كتاب "أسرار البلاغة" لعبدالقاهر الجرجانى "يحمل ملامح واضحة من الوجهة النفسية فى درس الأدب ونقده(٣٢). ومثلما كان "محمد مندور" يؤكد فى قراءته بين الحين والآخر على النقد المنهجى الذى تم تكوينه وكماله فى القرن الرابع على يد الآمدى والجرجانى (عبدالعزيز)، فإن "محمد خلف الله" ، يبرهن من خلال هذه القراءة على أن "المنزع النفسى معروف فى البحث الأدبى منذ عصور متطاولة" (ص١٠٧). وإذا كانت قراءة "مندور انتهت بالآمدى والجرجانى (عبدالعزيز) إلى النقاد المعاصرين الذين لا يستطيعون أن يكتبوا خيراً منهما، فإن "خلف الله" يجعل "عبدالقاهر" فى "منهجه الواضح القائم على الاستقراء الذوقى من جهة، وعلى التحليل العلمى الدقيق من جهة أخرى، حتى لتكاد بحوثه فيما تقرب - فى دقتها وتسلسل مراحلها - من أسلوب العصر الحاضر فى بحوثه العلمية" (ص ١٠٧).

يبدأ "خلف الله" قراءته بطرح مسألة أيهما أسبق إلى الوجود، هل "الدلائل" أم "الأسرار"؟ وينتهى إلى أن "الأسرار" مرحلة فى تفكير

المؤلف متأخرة فى الوجود الزمنى عن مرحلة الدلائل (ص١٠٨).
ويرى "خلف الله" أن "كلا الكتابين لا يفتأ يدور حول نظرية واحدة هى نظم الكلام وترتيب معانيه، غير أن أحدهما يؤكد جانب بناء الكلام وصلة معانيه بعضها ببعض، وثانيهما يؤكد الجانب التأثيرى من هذه المعانى وبيان مسالكها إلى النفوس" (ص ١١١). ويتخذ "خلف الله" موضوع الصلة بين الكتابين سبيلاً إلى استخلاص الفلسفة الذوقية عند عبدالقاهر. أما القدماء فلم يعنوا ببحث هذه الصلة، وأما المحدثون فلقد تباينت وجهات نظرهم فى هذه المسألة (ص ١١١ : ص ١١٣).

وينتقل محمد خلف الله إلى عرض كتاب أسرار البلاغة وما يتضمنه من محتويات، عرضاً محايداً لا يتدخل فيه، فيبدأ بالإشارة إلى الكلام على منزلة البيان (ص ١١٥)، ثم الكلام على أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة (ص ١١٦)، ثم الكلام على الفكر والروية والقياس والاستنباط (ص ١٢٦)، وموضوع المعانى الشعرية وأنواعها (ص ١٢٩)، ومعالجة عبدالقاهر لقضية الأخذ والسرقة (ص ١٣١).

وينتهى "خلف الله" من عرض كتاب "أسرار البلاغة" أو تلخيصه من عبارات مؤلفه نفسها، مشيراً إلى أن "عبدالقاهر" يستحق "مكاناً بين الخالدين من علماء الدراسات النقدية، لا لسعة أفقه ووفرة معارفه ودقة تحليله فحسب، ولكن لنجاحه فى التوفيق بين ما يتطلبه الذوق الأدبى، ومناهج التفكير الموضوعى المنظم" (ص ١٣٣). فالفكرة الرئيسة فى كتاب "الأسرار" - كما يتصور "خلف الله" -

يصح أن نعتبرها نظريته فى الأدب، وهى أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية فى نفس متذوقها" (ص ١٣٣)، فالنظرية التأثيرية فى جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجى أعم، وهى مما لا شك فيه تطبع كتاب "الأسرار" جميعه، وعبدالقاهر يدعوك إلى النظر فيما يسميه المحدثون "الفحص الباطنى"، ويخوض بك فى سيكولوجية الإلف والغرابة، والعيان والمشاهدة، والخلاف والوفاق، والسهولة والتعقيد، وأثر كل منهما على النفس. أما العناصر الإنسانية البارزة فى نظرية عبدالقاهر، فإن "محمد خلف الله" يراها فى حرصه على مكانة الذوق والطبع والحس الفنى فى المتعة الأدبية (ص ١٣٤، ١٣٥). ويختتم "خلف الله" حديثه حول النظرية التى أتى بها كتاب عبدالقاهر بأنها:

"جديرة بالالتفات والنقد من دارسى البيان العربى الحديث، إنها تصلح أن تكون أساساً لنظرية حديثة فى النقد العربى الحديث أوسع وأدق، تسير فى المنهج التجريبى التحليلى – الذوقى – الذى ابتدأه عبدالقاهر" (ص ١٣٨).

وينتقل "محمد خلف الله" للحديث حول ناحيتين، أما الأولى فهى "تحديد مكان عبدالقاهر وكتابه الأسرار من تطور النقد العربى"، والثانية هى تتبع التيارات الدراسية التى يظن أو ترجح أنها أثرت فى تفكير عبدالقاهر (ص ١٣٨). ويشير "خلف الله" أن بحث هاتين الناحيتين يستلزم أن نلقى نظرة تاريخية على النقد العربى فى عصوره الأولى حتى القرن الخامس الهجرى، وأيضاً عن الثقافات المتنوعة التى أظهرت آثارها فى منازع مؤلفى النقد العربى.

أما الناحية الأولى، فهو لا يخرج عما طرحه "طه إبراهيم" فى تاريخه عن النقد العربى، أو "مندور" فى كتابه "النقد المنهجى عند العرب". ويشير "خلف الله" أن النقد الأدبى وجد فى الجاهلية هيناً يسيراً ملائماً لروح العصر وللشعر العربى نفسه، وكان النقد قائماً على الانفعال والتأثر، ولم تكن له أسس مقررة (ص ١٣٩)، أما العصر الإسلامى فقد خلق فى التفكير العربى فى القرن الثانى طائفتين كان لهما شأنهما فى النقد العربى هما اللغويون والنحاة. ففى هذا العصر سلك هؤلاء لوناً جديداً من النقد تشعبت بحوثه وتنوعت وعرفت له مقاييس وأصول (ص ١٤٠). وفى القرن الثالث انضم إلى الجداول العربية الأصيلة من التفكير جداول أخرى من المعارف الأجنبية، كان لها من الأثر على النقد العربى، وظهرت ذهنيات مختلفة فمن لغويين إلى أدباء (ص ١٤٠). أما حركة النقد العربى فتصل إلى ذروتها فى القرن الرابع، فلقد اتسعت دائرة التاريخ الأدبى، وتصنيف الشعراء إلى طبقات، وبحث موضوع التعبير الشعرى، ومناقشة خصائص الأسلوب القرآنى، ويقف "خلف الله" وقفة قصيرة عند القاضى عبدالعزيز الجرجانى وكتابه "الوساطة" ويصل إلى أن "أحد التيارات التى أثرت فى التفكير السيكولوجى الذوقى عند عبد القاهر، إنما انحدر إليه من شيخه ومواطنه أبى الحسن الجرجانى" (ص ١٤٧). ويقف أيضاً عند أبى هلال العسكرى وكتابه "الصناعتين"، فأبوابه قريبة الصلة بكتاب أسرار البلاغة لعبدالقاهر، ويقرر أن التفكير السيكولوجى كان موجوداً عند أبى هلال أيضاً، "والعسكرى يبنى تصوره لفضل

الاستعارة على فكرة التأثير النفسى. وهى الفكرة التى قام عليها كتاب "عبدالقاهر" (ص ١٥١). ويصل "خلف الله" من هذا كله إلى أن :

"جهود عبدالقاهر ونظرياته كانت استمرارًا وتنظيماً للجهود العربية النقدية التى تعهدتها ونمتها الحياة الإسلامية الجديدة" (ص ١٥٣).

وينتقل "خلف الله" إلى الناحية الثانية، وهى التى تعنى بدراسة الأثر الأغريقى فى تفكير عبدالقاهر النقدى والبلاغى، مشيراً إلى أن كتابى "الشعر" و"الخطابة"، وجدا طريقهما إلى النقد العربى فى القرن الثالث وبداية الرابع، وظهرت آثارهما فى مناهج التأليف والبحث (ص ١٥٣ : ص ١٥٥). ثم يقدم عرضاً للنقطة الرئيسة لكتاب الشعر لأرسطو (ص١٥٥)، أما كتاب "الخطابة"، فلقد طال الحديث فيه حول "تحليل انفعالات السامعين من غضب ورضا، وخوف وأمن، وود وكراهية، وميز طبائع الأشخاص فى مختلف أعمارهم من حداثة وشباب وشيخوخة" (ص ١٥٩). ويصل من بحث هذه الناحية إلى أن "عبدالقاهر مدين أكثر لأرسطو وابن سينا فى الناحية المنهجية لكتاب الأسرار" (ص ١٦٣). ويختم "خلف الله" هذه الناحية وقراءته لعبدالقاهر بنتيجة يقول فيها :

"غير أن هذا التأثر لا ينفى الأصالة، ولا ينفى عن عبدالقاهر صفة العالم المبتكر، ولا يقلل من أهمية نظريته التى لم يسبقه سابق إلى عرضها وتحقيقها وإفراد موضوعها بالدرس.. فمنهجه وطريقة تأليفه - إذاً - من أبرز المعالم فى الدراسات العربية النقدية.

وشخصيته العلمية فى نظريته واضحة حقاً بجانب شخصية أرسطو، وهذه النظرية تأخذ مكانها فى تفكيره المتصل الحلقات فى كتابى "الدلائل" و "الأسرار" وهو - من بين من تأثروا بالثقافة الإغريقية - أكثرهم نجاحاً فى التوفيق بين التفكير الأدبى الذوقى والمنهج الفلسفى العلمى، وإن قدرته على تسخير العلم فى كشف أسرار الذوق لدليل على أصالته، كفيل بخلوده" (ص ١٦٤).

هكذا انتهت قراءة "خلف الله" لتضع "عبدالقاهر الجرجانى" فى أعلى سلم القيمة النقدية، مثلما انتهت قراءة سلفه "مندور" بوضع الآمدى والجرجانى (عبدالعزيز) على أعلى سلم النقد المنهجى. لقد اتخذت قراءة "خلف الله" من الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده هدفاً اضطلعت بكشفه فى كتاب الأسرار، وتحول الشيخ الأشعرى الذى كان معنياً بأسرار البلاغة على يديها إلى أحد النقاد النفسيين الذى يعنون بالفحص الباطنى (Introspectionص١٣٥)، ويتحدثون عن سيكولوجية الإلف والغرابة والخلاف، والوفاق والسهولة والتعقيد، وأثر ذلك على النفس (ص ١٣٥). وعندما يتحدث الشيخ الأشعرى عن الإدراك يذكرك حديثه "بالنظرية الحديثة التى يسميها علماء النفس نظرية الجشطالت (Gestaltص ١٣٥). هذا جميعه يؤكد "مقدار القرب بين عبدالقاهر والفكر الحديث، ومقدار الابتكار والتركيز فى تفكيره وتعبيره، ثم مبلغ حرصه على مقتضيات المنهج العلمى فى عرض نظريته "(ص١٣٣). وفكرة الشيخ الأشعرى فى كتابه الأسرار ، يصح أن نعتبرها "نظريته فى الأدب" (ص١٣٣)، ونظريته فى الأدب "ذات طابع سيكولوجى ذوقى واضح" (ص ١٣٧)،

وهى بهذا المعنى أو هذا الطابع "تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة فى دراسة النقد، ويقوم على العناصر الأصيلة فى الفن، وبنواحى تأثيره فى النفوس" (ص ١٣٧ : ١٣٨)، على الرغم مما بين صاحبها والعصر الحاضر من مسافة زمنية تقدر بتسعة قرون.

هذا هو الهدف الذى اضطلعت به قراءة "خلف الله"، أما ادعاؤها بأنها سوف تضع نظرية عبدالقاهر فى مكانها من سلسلة التفكير النقدى العربى، وتبيان ما فيها من التقليد والابتكار (ص ١٠٧)، فلم يحدث مطلقاً فى قراءة "خلف الله"، فلقد قلصت التراث النقدى والبلاغى تقليصاً يصل إلى حد الابتسار، وربما سارت فى خطى أسلافه خطوات التقليد فى خطاب قرائى لا يختلف كثيراً عن خطاب "طه إبراهيم و"مندور" اللهم إلا فى الإشارة إلى أن القاضى الجرجانى طرح "لونًا من ألوان التفكير فى الأدب. يكاد يذكرنا بالمنزع السيكولوجى الحديث فى تحليل المواهب العامة، ومواهب الأديب خاصة" (ص ١٤٧)، وإلى أبى هلال العسكرى الذى "يبنى تصوره لفكرة الاستعارة على فكرة التأثير النفسى" (ص ١٥١)، ليصل بعبد القاهر إلى أن نظريته "كانت استمراراً وتنظيماً للجهود العربية النقدية التى تعهدتها ونمتها الحياة الإسلامية الجديدة" (ص ١٥٣)، مثلما وصل "مندور" و"طه إبراهيم" إلى النتيجة نفسها أيضاً مع الآمدى والجرجانى. أما السياق الأشعرى الذى ينتمى إليه عبدالقاهر فلا ينظر إليه مطلقاً ولا تجد إليه سبيلاً فى قراءة "خلف الله"، فى الوقت الذى كانت تلح فيه القراءة على تأثر عبدالقاهر

بالفلسفة الإغريقية تأثراً أصيلاً. هذه هى قراءة "خلف الله" التى اتخذت - أيضاً - فعل الإسقاط فعلا تأويليًا لعبدالقاهر الجرجانى، فنفت وأبعدت، وقلصت وابتسرت، ولم تستبق إلا المنزع النفسى فى بحث أسرار البلاغة.

كان موضوع هذا الفصل هو القراءات الإسقاطية الخاصة بفترة ما بين الحربين. ولقد كانت هذه الفترة تحوّلا جذريًا عن الأصول النقدية الموروثة إلى أصول نقدية جديدة، يسيطر عليها الحضور الثقيل للآخر ومنتجه المعرفى النقدى. كان هذا التحول يفرض على الناقد العربى محاولة صياغة هذه الأصول الجديدة وتدشينها فى الخطاب النقدى العربى. ولقد وازى ذلك أو ترتب عليه ما قدم الناقد العربى فى تلك الفترة من قراءة أو قراءات تأويلية للتراث النقدى. ولم تكن هذه القراءة، فيما أظن، محاولة تأويلية كاشفة أو على الأقل محاولة تأويلية يقيم فيها الناقد العربى ومن خلالها - أيضاً - جدلاً فاعلاً بين القديم والجديد، وإنما كانت محاولة يدور فعلها التأويلى على عملية إسقاط الآخر ومنتجه النقدى على التراث فى صورة تسحب المقروء / النص/ التراث من حدود سياقه التاريخى والزمنى إلى سياق القارئ/ الحاضر أو بالأحرى إلى سياق الحاضر الأوروبى فى تلك الفترة .

ولذلك لم تنتج هذه الفترة - فيما أظن - ما يمكن أن نطلق عليه اتجاهات لعملية القراءة، وإنما أنتجت قراءة واحدة أو اتجاهاً واحداً هو القراءة الإسقاطية. إن فعل "الإسقاط Projection" من حيث هو فعل يشير إلى "آلية بواسطتها يسقط الفرد، استجابة لبعض

الصراعات النفسية الداخلية، رغباته ، أو طلباته، أو مخاوفه، أو عواطفه، أو اتجاهاته، بأن ينسبها إلى أشخاص آخرين أو إلى صور من نسج خيال فردى أو جماعى كالآلهة (البدائية) أو الأرواح"(٣٣).

هذه الآلية لم تتغير عند قراءة التراث فى فترة ما بين الحربين، ولا تستطيع أن تتبين فرقاً يتم على مستوى الآليات والإجراءات القرائية من ناقد إلى آخر، فلقد تجلت فى البداية عند "طه إبراهيم" ، وانفجرت فى لغة انفعالية موسعة عند "محمد مندور"، وتقلصت إلى حد ما عند "محمد خلف الله"، فلم يختلف "طه إبراهيم" بإسقاطه الخطاب النقدى لطه حسين عن "محمد مندور" بإسقاطه المفاهيم المنهجية اللانسونية، ولا يختلف هذان عن "محمد خلف الله" بإسقاطه الاتجاه النفسى فى النقد، فهم جميعاً اعتمدوا الآخر إطاراً مرجعياً للقيمة النقدية، وبدأت عملية البحث والتفتيش والتنقيب عما يوازى هذا الإطار فى التراث النقدى. ولم يصل الأمر عند هذا الحد فقط وإنما تجاوزه إلى نفى واستبعاد كل ما لا يتناسب مع الإطار الجديد، وتأول العناصر الأخرى التى تظن القراءة أنها عوامل إيجابية تأويلاً مفرطاً أدى بالآمدى إلى لانسون، وأدى بعبد القاهر إلى أحد النقاد النفسيين. لذلك أعلت هذه القراءات من قيمة النقد التطبيقى على حساب النقد النظرى، وأعلت من شعراء الطبع على حساب شعراء الصنعة أو الحداثة.

أما اللافت للانتباه تأثير هذا النوع المخاتل من القراءة على قراءات أخرى مماثلة، تسير على نفس الاتجاه الذى دشنت معالمه وحددت ملامحه قراءة فترة مابين الحربين. أو بتعبير أدق قراءة

الإسقاط الخاصة بتلك الفترة. وأظن أن هذا التأثير الطاغى لهذا النوع من القراءة لا يزال مستمراً إلى وقتنا الحالى، ونراه فى أشكال متنوعة تختلف من ناقد إلى آخر، وسوف يشير الباحث إلى هذا التأثير فى الفصلين اللاحقين من هذا البحث. وحسبى أن أشير هنا فى هذا السياق إلى قراءة قدمها "عبدالقادر القط" عام (١٩٥١) بالإنجليزية، وترجمها "عبدالحميد القط" إلى العربية عام (١٩٨٢) تحت عنوان: "مفهوم الشعر عند العرب، كما يصوره كتاب الموازنة للآمدى". ويبدو التأثير واضحاً على هذه القراءة، فلقد تسلل إليها كثير من الأحكام القرائية التى طرحتها قراءة "مندور" فى الأربعينيات، فوضعت الآمدى فى أعلى سلم القيمة النقدية، بما صدرته عنه وعن كتابه من أحكام. فهو "متواضع"، فضلاً عن غياب الثقة الزائدة بالنفس فى كتابه من أوله إلى آخره، يجعلنا نلتقى – ونحن نقرأ الكتاب – بكثير من العبارات التى تدل على تواضعه" (٣٤). فى الحين الذى وصفت فيه القراءة "الصولى" بأنه "تافه تفاهة تثير الضيق، بالإضافة الى ما اتسم به من غرور"(٣٥). أما كتاب الآمدى فهو "الأول من نوعه فى النقد الأدبى التطبيقى، فقد كان النقد حتى صدور ذلك الكتاب يقتصر إما على ملاحظات عابرة على بعض أبيات من الشعر أو على بعض القصائد أو على تصنيف الشعراء وفقاً للقيمة الجمالية لقصائدهم"(٣٦).

ومثلما خلف ذلك النمط القرائى قراءات مماثلة فى المنحى، فإنه خلف أيضاً قراءات مضادة له. وبدا ذلك واضحاً منذ أن صدرت قراءة "شكرى عياد" لأثر أرسطو فى النقد العربى (١٩٥٢). ويمكن

أن نصنف هذه القراءات المضادة فى نمطين الأول منهما: القراءات التاريخية، والثانى: القراءات الحداثية، وسوف يشغل كل نمط منهما فصلًا فى هذه الدراسة.

الهوامش

(١) راجع: طه حسين: مقدمة كتاب: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، لكارلو نالينو، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٠، ص ٨، ص ٩.

(٢) حول انتقال منهج النقد العلمى إلى البيئة المصرية، راجع: مصطفى بيومى عبدالسلام: مناهج دراسة الشعر الجاهلى فى الكتابات النقدية العربية المعاصرة، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة المنيا ١٩٩٤، ص ٤٠ : ٥٤

(٣) طه حسين: مقدمة كتاب تاريخ الآداب العربية، ص ٩، ١٠

(٤) راجع: أحمد الشايب: دراسة آداب اللغة العربية بمصر، فى النصف الأول من القرن العشرين ، ص ١٥٠.

(٥) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٢١، ص ٣. وسوف يعتمد الباحث على هذه الطبعة المشار إليها سلفاً حين الاقتباس أو الاستشهاد، مشيراً إلى رقم الصفحة فى متن الدراسة.

(٦) أنيس خورى المقدسى: الشعر والشعراء، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان ، القسم الأول: المقالات ، ص ٣٢٥، ص ٣٢٦

(٧) جميل صدقى الزهاوى: حول الجديد، ضمن كتاب نظرية الشعر، ص ٤٠٤، ٤٠٥ .

(٨) عباس محمود العقاد: النثر والشعر، ضمن كتاب: نظرية الشعر، ص ٢٩٨.

(٩) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨١، ص ٢٥.

(١٠) عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازنى: الديوان، كتاب فى الأدب والنقد، القاهرة ١٩٢١، ص ١٩، ص ١٦، ١٧.

(١١) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، دراسة فى نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٤٨.

(١٢) طه حسين: شعر ونثر، ضمن كتاب: نظرية الشعر، ص ٣٧٥، ص ٣٧٦،

ص ٢٧٧.

(١٣) طه حسين: حديث الأربعاء، الجزء الأول، دار المعارف بمصر ١٩٦٥، ص ١٣، ١٤.

(١٤) كان الكتاب عبارة عن مجموع المحاضرات التى كان يلقيها "طه إبراهيم" على طلاب الفرقة الرابعة من قسم اللغة العربية بكلية الآداب عام ١٩٣٣. وجمعها وقدم لها بعد وفاته "أحمد الشايب" وصدرت الطبعة الأولى من الكتاب فى عام ١٩٣٧.

(١٥) طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، جمعه وقدم له: أحمد الشايب، منشورات دار الحكمة ، دمشق ١٩٧٤، ص ١١. وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد، معتمداً على الطبعة السالف ذكرها فى هذا الهامش.

(١٦) طه حسين: فى الأدب الجاهلى، دار المعارف، الطبعة السادسة عشرة، القاهرة ١٩٨٩، ص ٤٣: ص ٥١.

(١٧) يبدو أنه حدث خطأ فى ترقيم الصفحات فى الطبعة التى اعتمد عليها الباحث فى عرض الكتاب، فكان الترقيم صحيحاً حتى ص ١١٢، وبعد ذلك رجع ترقيم الصفحات إلى ص ٩٧ ويستمر حتى نهاية الكتاب.

(١٨) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص ٤١.

(١٩) جابر عصفور: المزايا المتجاورة، ص ٤٩

(٢٠) لانسون: منهج البحث فى تاريخ الآداب، ترجمة: محمد مندور، ضمن كتاب: النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص ٣٩٧، ٣٩٨.

(٢١) السابق، ص ٤٠٦.

(٢٢) نفسه، ص ٤٠٤.

(٢٣) حول الإفادة من المعطيات اللانسونية فى النقد العربى الحديث راجع: - عبدالمجيد حنون: اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

(٢٤) محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، ص ٣، وقد اعتمد الباحث على

نفس الطبعة المذكورة سلفاً، وسوف يشير إلى رقم الصفحة حين الاقتباس أو الاستشهاد فى متن الدراسة.

(٢٥) محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، منشورات دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩، ص ٤٧، ٤٨.

(٢٦) David Crystal, A Dictonary of Linguistics and phonetics, Basil Blackwell, Third Edition, London 1991, P. 257.

(27) راجع: أمين الخولى: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب، مرجع سابق.

(٢٨) شكرى عياد: مقدمة كتاب مناهج تجديد، ص ١٠

(٢٩) أمين الخولى: مناهج تجديد، ص ١٨٠.

(٣٠) السابق، ص ١٩١

(٣١) نفسه، ص ١٩٢، ١٩٣.

(٣٢) محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، طبعة ثانية معدلة، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٠٦، وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة حين الاقتباس أو الاستشهاد فى متن الدراسة.

(٣٣) شارلوت سيمور - سميث: موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: محمد الجوهرى وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨، ص ١٠٤.

(٣٤) عبدالقادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة عبدالحميد القط، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢، ص ٤٥.

(٣٥) السابق: ص ٤٥.

(٣٦) نفسه: ص ٣١.

الفصل الثالث

القراءات التاريخية

History is not only an object we can study and our study of it, but is also and even primarily a certain kind of relationship to "The Past mediated by a distinctive kind of written discourse."
"Hayden White"

(١)

أشرت فيما مضى إلى الشيخ "أمين الخولى" بوصفه مجدداً، وإلى إسهامه الذى ربط فيه البلاغة بعلم النفس. ولم يكن هذا الإسهام إلا أحد مناحى الخطة التجديدية التى اتبعها "الخولى" فى علوم التفسير. ولم يكن التجديد فى نظر "الخولى" أيضاً خروجاً على القديم، وإنما هو قتل القديم فهماً. ومحاولة استقصائه فى حدود ظروفه الخاصة التى أنتجته. وربما نظر "الخولى" إلى دعوات التجديد التى تشن القطيعة مع الماضى نظرة لا تخلو من الريبة والشك،

وكانت بالنسبة إليه شيئاً مقلقا، فهى ليست سوى "متابعة الحياة من حيث عاقتها غفوة اجتماعية ومواصلة النماء من حيث وقفته عوامل جمود". إن عمل المجدد يبدأ، فيما يظن "أمين الخولى"، عندما يعرف "أن وراءه تاريخاً يستطيع أن يتعلم منه أشياء كثيرة"، هكذا يتمكن المجدد من أن "يتبين غده بتجارب أمسه"(١).

ولذلك قدم "أمين الخولى" لأول مرة فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة - فيما أظن - جهداً علمياً لدراسة تاريخ البلاغة. واستطاع بمهارة فائقة أن يدشن فى الأذهان أن تاريخ البلاغة ليس تاريخ "وسيلة الصنعة الأدبية"(٢)، وإنما كان حريصاً على أن يأخذ درس البلاغة موقعاً أعمق مما كان ينظر إليه، فهو ذلك "الصنف من الدرس الأدبى النقدى، الذى يعمل صناعة القول، ويمكن من نقده، فآثرنا أن نجعله عنوان ما نتحدث عنه، فنقول: من تاريخ البلاغة.. والبلاغة المؤرخة"(٣).

كان الشيخ "أمين" - فيما أظن - حريصاً على أن يجعل من البلاغة والنقد والتفسير شيئًا واحداً متناسقًا "يدل على وجه الرأى الشامل"(٤)، على حد تعبيره، فى بحث مسألة النص. أما التاريخ العلمى الصحيح للبلاغة العربية يمكن - فى رأى الشيخ - من التعرف على ماضيها، وبالتالى على حاضرها، ومن ثم يضىء الطريق إلى المستقبل الحى القوى، ولذلك فإن يرى أن التاريخ الصحيح يتبنى دراسة ذات نواح ثلاث، أما الناحية الأولى فهى:

"تاريخ مسائل المادة، وقضاياها، تاريخها يصف نشأة المسألة وبدء ظهورها، ثم تدرجها وكيف تنفس بها القول، واختلف التناول

وأين استقر بها الأمر أخيراً، بحيث يعطى تاريخ المسألة سجلاً بيناً لعمرها وما طرأ عليها أثناءه من تغيير، يتضح فيه جلياً عمق التفكير فى المسألة، ومدى ما صارت إليه من سعة، وما تأثرت به من المعارف البشرية، أو الأحداث الاجتماعية، وما أثرت هى فيه من ذلك، إن كان"(٥).

أما الناحية الثانية، فهى تلك الناحية التى تهتم بـ "تاريخ المفكرين" أو تاريخ العلماء وقادة الرأى من أصحاب المذاهب والآراء المتميزة فى حياة المادة، ومن خلال هذه الناحية نرى:

"شخصية أولئك الرجال فى هذه المادة، ونوع تناولهم لها، وأثرهم فيها، وما تأثروا فيه بغيرهم، وما لهم من أثر فى غيرهم وآفاق تناولهم لهذه المادة، وما كان يلوح فى تلك الآفاق من أضواء وألوان توجه التفكير، وتلون المزاج، وتطبع الرأى. فجنسية الرجل منهم ووراثته، وبيئته، وثقافته ومزاجه ... كل أولئك وأشباهه، مما يؤثر فى تناوله لمسائل المادة وتفكيره فى موضوعاتها، ويدخل فى حياة المادة من هذا كله، ما لابد منه لفهم مسيرها، ومرساها، وإدراك أغوار مسائلها ومرامى المتحدثين فيها"(٦).

أما الناحية الثالثة والأخيرة، فهى تاريخ التأليف والمؤلفات فى المادة، ومن خلال ذلك يحاول المؤرخ أن يكتشف:

"ماكتب فى المادة تاريخاً، نبين فيه عمل المؤلف فى كتابه، ومن أين أخذ؟ وبمن، وبما تأثر؟ وماذا زاد أو جدد؟ وأسلوبه فى ذلك، وكيف عرض المسائل وسجلها، وبذلك يقدر كل كتاب فى تاريخ المادة بقدره، وينزل المنزلة اللائقة به، ولا يرجع إليه أو يؤخذ عنه إلا على

مدى ماتبين من مؤثرات فيه، وموجهات، وما تناوله به معاصروه أو الخالفون بعدهم، وأثرهم فى تعيين مراده، والدلالة على أغراضه، فتاريخ الكتاب فى عبوره الأجيال، ومروره بعقول الرجال، مفتاح يفتح أغلاقه ويدل على اتجاه فهمه، ويدخل فى تقدير قيمته ودرجة الثقة به أو الاعتماد عليه.. ولا تؤرخ الكتب تأريخاً حقاً إلا يوم ترد كل مسألة فيها إلى أصلها فى تفكير المؤلف، ثم يربط بينها وبين صورها المكررة أو ما تخلف عنها من آثار فى نفوس الخالقين بعد مؤلفيها"(١٧).

هذه هى الخطوط العامة التى رسمها "أمين الخولى" للقراءة التاريخية، وهى خطوط وقفت عند حد الرصد التاريخى الصرف للبلاغة العربية، وإن شئت قل التراث النقدى والبلاغى، ولم تتجاوز حدود التعرف على السياق التاريخى والزمنى للتراث. وربما أتصور أن عملية القراءة تظل ناقصة ما لم يضع القارئ خطوة أبعد من خطوة الفهم التاريخى للنص/ للتراث وظروفه وسياقه المعرفى. لأن فهم النص فى حدود سياقه الذى أنتجه لن يؤدى به فى النهاية إلى نتائج جديرة بالتقدير. وفى تقديرى أن عملية التعرف على سياق النص أولى الخطوات التى يجب على القارئ الاضطلاع بها، وعليها يتم تأويل النص من منظور حاضر القارئ، أو ما أشرت إليه سلفاً فى مدخل هذه الدراسة بعملية الجدل الفاعل بين الماضى والحاضر التى تنتج معرفة جديدة بالنص المقروء.

وعلى الرغم من كل هذا فإنه يبقى لـ "أمين الخولى" شرف الريادة والسبق، وتدشين نوع جديد من القراءة يتم على أساسه فحص

المقروء فى حدود سياقه التاريخى، فى الحين الذى كانت تطمح معظم القراءات فى فترة مابين الحربين إلى فعل الإسقاط بوصفه فعلاً تأويلياً تتم فيه عملية تمزيق تاريخى للنص المقروء، وإحالته فقط إلى حاضر القارئ وهمومه ومشاكله. ويبقى للخولى - أيضاً - حرصه على أن يدفع تلاميذه إلى هذا المنحى من القراءة، فخلق فى الثقافة العربية الحديثة نوعاً جديداً من القراءة يختلف عن قراءة "طه إبراهيم" و"مندور" و"خلف الله" قراءة تقف على النقيض تماماً من هذه القراءات جميعاً. وسوف أبدأ عرضها بقراءة "شكرى عياد" لكتاب أرسطو وأثره فى النقد العربى.

(٢)

كانت قراءة "شكرى عياد" كتاب أرسطو طاليس فى الشعر "(١٩٥٢) بداية تحول الى نمط قرائى جديد، يختلف اختلافاً جذرياً عن الأنماط التعليمية الاستعادية التى كانت سائدة فى قراءات عصر الإحياء، ويختلف - أيضا - عن النمط الإسقاطى الذى كان سائداً فى فترة ما بين الحربين. لقد فتحت هذه القراءة - فيما أتصور - على هدى الخطوط العامة التى طرحها "أمين الخولى" آفاقاً جديدة لقراءة التراث النقدى والبلاغى، واتخذت لنفسها إستراتيجيات قرائية تختلف أو تقف على النقيض تماماً مما اتخذته قراءة المرصفى أو دياب أو فتح الله فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، أو قراءة "طه إبراهيم" و"مندور" فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن. فمثلما كانت قراءة "المرصفى" تحرص على هدف تعليمى ليس له هم

سوى أن "ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه، ويسير فى ضوئه، كانت قراءة "شكرى عياد" تحرص على ذلك التاريخ الصرف الذى "لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت فى ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت، وكان لها أشكال يرشدنا إليها ذلك التاريخ(٨)، أو مثلما كانت قراءة "مندور" تقرأ للتراث النقدى بحثاً عن النقد المنهجى الذى يعتمد الذوق أساساً للمعرفة والحكم، كانت قراءة "شكرى عياد" تبحث عن معرفة الصورة العربية لكتاب الشعر لأرسطو: كيف نشأت، وكيف تطورت، وأى تأثير كان لها عند نقاد الشعر وقائليه؟" (ص٢)، وتعتمد على "البحث العلمى الممتد الذى يفتش وينقب، ويرصد ويسجل، ويحكم ويقوم، ثم يصفى ويغربل"(ص ١).

هكذا انطلقت قراءة "شكرى عياد" إلى ذلك النوع من القراءة التاريخية التى "تخلص لفهم الماضى لا الحكم عليه" (ص ٢٢)، لأن الحكم يعتمد - دائماً - فى رأى "شكرى عياد" على مقررات سابقة خلقية أو دينية أو فنية، وهذا يتضارب مع الفهم الذى يطمح إليه التاريخ. إن الحكم الذى يثبته التاريخ هو "حكم لا يستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، غير التطور الذى يرقب التاريخ "مجراه" (ص٢٢). وإلى هذا النوع من الحكم يريد أن ينتهى "شكرى عياد" من قراءة تأثير أرسطو طاليس فى النقد والبلاغة عند العرب.

تنقسم قراءة "شكرى عياد" قسمين رئيسين، القسم الأول حصة "شكرى عياد" لكتاب أرسطو طاليس فى الشعر، ترجمة متى بن يونس، ومقابلة هذه الترجمة بترجمة حديثة له (ص ٢٥). أما القسم

الثانى، فيقع فيه ثلاثة أبواب، يتناول الباب الأول موضوع الكيفية التى نقل بها كتاب الشعر إلى اللغة العربية (ص ١٦٣). والباب الثانى يتعرض لموضوع الشعر بين يدى الفلاسفة (ص ١٩٣). أما الباب الثالث، والذى سوف نتناول بالعرض التفصيلى، وهو "كتاب أرسطو طاليس فى الشعر بين البلاغيين والبلغاء".

يبدأ "شكرى عياد" قراءته للتراث النقدى والبلاغى بطرح السؤال التالى: "هل أثر كتاب الشعر فى البلاغة العربية؟ وما مظاهر هذا التأثير إن كان؟ (ص٢٢٥). وللإجابة على هذا السؤال، يتعرض "عياد" إلى ثلاثة محاور، يخص أولها: بـ "البلاغة العربية وكتاب الشعر: عرض تاريخى"، وثانيها بـ "آثار لكتاب الشعر فى البلاغة العربية"، وثالثها بـ "الشعر العربى وكتاب الشعر".

أما المحور الأول، فيشير فيه إلى أن تيارين بارزين قد عملا على تكوين النقد العربى، الأول منهما: تيار عربى خالص نشأ من رواية الشعر والتنافس بين الشعراء، والثانى: تيار فلسفى يونانى، تأثر بكتابى الشعر والخطابة، كما تأثر بمصادر فلسفية أخرى (ص ٢٢٧). والتيار العربى تيار يمتد من العصر الجاهلى ولكنه لا يأخذ شكل الصناعة العقلية إلا منذ النصف الأخير من القرن الثانى، أو بالأحرى منذ ظهور كتاب طبقات الشعر لابن سلام، كان هذا النوع من النقد تغلب عليه الذاتية، وكان الذوق وحده هو مرجعه فى الاستحسان أو ضده، وهذا النوع كما صوره ابن سلام كان شديد الصلة بعلوم العربية التى كانت ناشئة إذ ذاك. وكانت محاولات النقاد الرواة واللغويين قاصرة على عنايتهم بالشعراء الجاهليين

والإسلاميين، ولذلك أفلحوا فى أن يلزموا الشعر العربى كله أخص خصائص الشعر الجاهلى، وبدت هذه المحاولات، فى رأى "عياد"، متسمة بضيق الأفق وحرج الصدر (ص ٢٢٧: ص ٢٢٩).

وينتقل "شكرى عياد" للحديث عن تشعب العلوم العربية ووصولها إلى طريق التخصص الطبيعى، أما النقد فقد أصبح من نصيب الأدباء الذين غلبت الثقافة اللغوية عليهم كالآمدى والجرجانى، وكان هذا النقد يتسم بنوع من التنظيم والاستقصاء، وتفرع عنه مسائل جديدة، مثل اللفظ والمعنى، والسرقات الشعرية،. ويرى "عياد" بأن هذه المسائل لم تكن فى حقيقة أمرها إلا نمواً طبيعياً للنبات القديم، "فلا يزال "النقد العربى" محافظاً على تراثه سائراً على منهجه من الاعتماد على الرواية أولاً، وعلى الدراسة اللغوية ثانياً، وعلى الذوق ثالثاً، ولا نزال نراه نقداً تطبيقياً - جزئياً - فى أكثر الأحيان، لا يعنى بتقرير القواعد العامة إلا عناية يسيرة ريثما يمضى على سنته من النظر فى البيت أو الأبيات نظرة لغوية ذوقية" (ص ٢٢٩). ولقد كان الآمدى - كما يرى "عياد" - يغلب عليه الميل إلى الناحية اللغوية، متشدداً فى اتباع الأقدمين، وأما الجرجانى فكان أميل إلى الناحية الأدبية الخالصة، وأجرأ على نقد المتقدمين، "ولكن خصائص النقد العربى ليست أقل وضوحاً عند الجرجانى منها عند الآمدى، فالنقد عنده لا يزال ذاتيا تطبيقياً ولا يزال للجانب اللغوى فيه نصيب موفور" (ص ٢٣٠). وهكذا ينتهى "شكرى عياد" من هذا النوع من النقد التطبيقى التقليدى، الذى تناول فقط السمات العامة المميزة له، ولم يحص الأشخاص والآثار، ولكنه يشير إشارة سريعة إلى أن :

"هذا النقد لم يكن - مع ما رسمناه من الحدود - ذا شكل واحد، بل كان متعدد الأشكال بتعدد من خاضوا فيه، ومن المحقق أن تيار النقد كان يتبادل التأثير مع غيره من التيارات، فهذه سنة الحياة الفكرية أبدا، ومن العسير - فى غير أدوار النشأة الأولى، وهذه كثيراً ما تتسرب آثارها من أيدى التاريخ - من العسير فى غير هذه الأدوار أن يدل الباحث على كتاب خلص خلوصاً تاماً لاتجاه ما ونجا من تأثير سائر الاتجاهات، حتى تلك التى يحاربها ويهدمها" (ص ٢٣١).

ويحدثنا "شكرى عياد" عن اهتمام العرب بمعرفة آراء الفلاسفة اليونان فى نقد الشعر، ويشير إلى أن الكندى الذى كان معاصراً للجاحظ قد لخص كتاب الشعر وكتب مقالة أو مقالتين فى صناعة الشعر والبلاغة، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يعثر فى كتاب البيان والتبيين كله "على إشارة يمكن نسبتها بكتاب الشعر، وإن كنا نجد فى هذا الكتاب، وفى كتاب الحيوان محاولة مقتضبة غير منظمة للنظر إلى "البيان" على أنه نوع من الدلالة، وهى فكرة مأخوذة من المنطق" (ص ٢٣١). وإذا كان الجاحظ كذلك، فإنه - أيضاً - لا يمكن القطع بمدى تأثير كتاب الشعر فى كتاب البديع لابن المعتز، ويظن "عياد" بأن كتاب البديع قد تأثر بشىء من خطابة أرسطو، لأنه كان "أول محاولة منظمة للخروج من أفق النقد الجزئى إلى أفق التقنين والتعميم، ولكن منهجه - فيما عدا ذلك - منهج أدبى محض، فهو لا يعنى بالتعريفات بوجه عام، بل يكثر من إيراد الأمثلة من القرآن والحديث والخطب والشعر القديم، ليثبت أن هذه الأساليب

التى يسميها "البديع" لم يخترعها المحدثون، ومازادوا على أن عنوا بها أكثر من عناية القدماء، حتى بلغ بعضهم حد الإسراف" (ص٢٣٣).

أما قدامة بن جعفر، فإن "عياد" يؤكد أن كتابه "نقد الشعر" يحمل أثاراً قوية من الفكر اليونانى، وكان قدامة نفسه "شارحاً لكتب الفلاسفة، فهو متشبع بالتأثير اليونانى، وكتابه "نقد الشعر" مؤلف على طريقة الفلاسفة.. وهذه محاولة واسعة المدى لتنظيم علم الشعر تنظيماً أشبه بالعلوم العقلية، وتحويله عن الدراسة الجزئية والموازنات الجزئية إلى أن يكون علماًمعيارياًيوقف به على تمييز جيد للشعر من رديئه بوجه عام"(ص ٢٣٣). أما حظ هذا الكتاب من التأثير بكتاب الشعر فلم يكن إلا مجموعة من "الأصداء الضعيفة لكتاب الشعر، ويجب ألا ننسى أنه كتب "نقد الشعر قبل أن يكتب الفارابى تلخيصه، فكان عليه أن يتمثل أفكار "الشعر" ويحاول تلخيصها فى آن" (ص ٢٣٤).

ولقد كان لمحاولة قدامة أثرها التى شعرت بها الحياة الأدبية العربية، فهى قد سايرت الحياة العلمية كلها نحو تأصيل الأصول وتقعيد القواعد. لقد كان النقد العربى الخالص يحرص على وضع الشعراء والنقاد جميعا - كما يتصور شكرى عياد - فى مأزق، ولذلك كانت الحياة الأدبية قابلة لأن تتلقى هذا التيار اليونانى بكثير من الاهتمام، فاحتل مكانه منذ البداية فى وضوح وتمييز. ولاشك أن النقد العربى لم يقف جامداً إزاء هذا التحدى، فكتب "الآمدى" فى تبيين غلط قدامة، "وزاد هذا الصراع حدة الصراع العرقى بين

العرب وغيرهم من الشعوب الإسلامية الأخرى، وظهرت هناك محاولات للجمع بين التيارين العربى الذوقى، والتيار اليونانى الفلسفى التقنينى" (ص ٢٣٤ : ٢٣٨).

وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى يعد مثلاً على هذا الجمع غير الموفق بين التيارين، فلقد أخذ كثيراً عن قدامة، ومع ذلك فإن "شكرى عياد" لا يستطيع أن يقول إنه حمل شيئاً من طابع التفكير اليونانى فيما عدا الولع بالتعريف والتقسيم، وهو لم يكن محاولة مستوعبة منظمة لفهم الصناعة الشعرية كتلك التى نجدها عند قدامة، وهو أيضاً لا يحمل رأياً ذوقيا واضحاً فى البلاغة كالذى نجده عند الآمدى والجرجانى، وهو يجرى فى تيار النقد العربى التقليدى إلى أبعد مما ذهب إليه الآمدى من "تأصيل المعانى التى وردت فى الشعر القديم. والكتاب فى جملته لا يقدم وجهة نظر فى نقد الشعر تمثل تقدماً "أساسياً بعد ابن المعتز وموازنة الآمدى ووساطة الجرجانى، ومن وجهة نظر التيار اليونانى لا يمثل محاولة مطردة لبناء نظرية منتظمة فى الشعر بعد كتاب قدامة". (ص ٢٣٩).

أما عبدالقاهر الجرجانى بكتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز فقد امتزج عنده التياران، فهما بحثان يحاولان جاهدين توضيح نظرة معينة إلى الكلام البليغ، "وليسا كتابين مدرسيين يحصران الأقسام والأبواب والفصول... كل تلك الأبواب تناولها عبدالقاهر متفرقة فى "دلائل الإعجاز" ليوضح فكرة أساسية: فكرة النظم التى اختفت أو كادت من البلاغة المدرسية" (ص ٢٤٠). وعبدالقاهر فى كل هذا قد انتفع بمجهود رجال كالجاحظ والآمدى والجرجانى، وفى

كتابيه أدلة ترجح، بل تقطع بأنه تأثر بعمل الفلاسفة فى كتابى الشعر والخطابة، ويميل "عياد" إلى القول بأنه "وقف على ماجاء فى ترجمة كتاب الشعر أو تلخيصه من مقارنة ثابتة للشعر بالتصوير"(ص ٢٤١).

أما حازم القرطاجنى الذى جاء فى أخريات ازدهار الثقافة العربية فى المغرب والأندلس فقد سجل فى كتابه "منهاج البلغاء" ناحية من نواحى النضج التى بلغتها الحضارة العربية مثلما سجلها ابن رشد فى فلسفته، وابن خلدون فى بحثه الاجتماعى (ص٢٤٢). وهذا الكتاب، فيما يصور عياد، يمثل قمة من قمم النقد الأدبى فى اللغة العربية، فقد اطلع على خير ثمار النقد العربى إلى عهده، وإذا أورد شيئا من هذا النقد فهو "ينصه فى دقة وعناية، ثم يناقشه أو يوازن بينه وبين غيره، أو يشرحه ويبسطه فى قوة واقتدار، وربما ولد من الفكرة القديمة أفكاراً جديدة قيمة" (ص ٢٤٣). كان حازم هو خاتمة الجهود فى النقد العربى، وعنده "التقى التيار اليونانى والعربى التقاء مثمراً، وإن غلب عليه التيار اليونانى كما غلب على عبدالقاهر التيار العربى" (ص ٢٤٦).

وينتقل "شكرى عياد" إلى بحث المحور الثانى من قراءته، وهو "آثار لكتاب الشعر فى البلاغة العربية" وبخاصة لتناول المسائل التى اتصلت دراستها اتصالا مباشراً بترجمة كتاب الشعر وتلخيصه، ويشير إلى أن العرض التاريخى أثبت أن تأثير "كتاب الشعر" لم يكن كلياً صرفاً ولاجزئياً صرفاً، "وإنما تأثرت البلاغة العربية بهذا الكتاب فى مسائل عامة لا ترتفع إلى درجة التصور الكامل للصناعة

الشعرية ولا تنحط إلى الجزئيات" (ص ٢٤٧)وهذه المسائل هى : اللفظ والمعنى، والتخييل والمحاكاة، والصدق والكذب، والنظم، والطرق الشعرية.

قضية اللفظ والمعنى لها دوافع عقدية وأخرى سياسية واجتماعية، ولكن "عياد" لا يخوض فى مثل هذه الدوافع، وربما يرى أن المشكلة فى صميمها مشكلة أدبية، نتجت لعاملين أولهما: "سلطان الشعر القديم الذى فرضه النقاد أنفسهم شيئًا فشيئًا، فمن منهج القصيدة إلى التشبيهات نفسها، ولذلك لم يبق أمام الشاعر المحدث إلا حسن الصناعة، بأدق معانى الصياغة وأشدها تحديداً، وثانيهما: "ظهور أبى تمام بمذهب جديد فى الشعر، والخصومة بين أنصاره وأنصار البحترى موضوعًا لكتب كثيرة فى النقد، شغلت فيها مشكلة اللفظ والمعنى - فيما يظهر - جانبًا كبيراً من عناية النقاد". (ص ٢٤٨ ، ص ٢٤٩).

مشكلة اللفظ والمعنى لم تشغل شيئاً من عناية أرسطو فى كتاب الشعر وكذلك لا تجد لمشكلة اللفظ والمعنى أثراً عند قدامة، أما نظرة البلاغة العربية التى كانت وثيقة الصلة بالواقع الشعرى بما فيه من تقليد وتجديد، فإنها تناولت المشكلة وجعلتها أساساً للبحث البلاغى، فكتابا عبدالقاهر يتناولان جميعاً مشكلة اللفظ والمعنى، وتنتهى إلى أن تؤلف بين مذهب القائلين بأن "البلاغة فى المعنى" ومذهب القائلين بأن "البلاغة فى اللفظ" فى كل متماسك. وهذه النظرية التى جاء بها عبدالقاهر ليست متصلة بفلسفة أرسطو العامة أو بفلسفته الفنية، فهى متصلة بالمنطق الذى عد كتاب الشعر جزءًا منه. أما حازم

القرطاجنى فمثله مثل قدامة، لم تشغل مشكلة اللفظ والمعنى عنده شيئاً مثلما شغلت عبدالقاهر، وهو يتناولها متصلة بفكرة التخييل والمحاكاة (ص ٢٤٩ : ٢٥٧).

وينتقل "عياد" للحديث عن قضية "التخييل والمحاكاة" ويشير فى البداية أن كلمة التخييل وضعها الفارابى، واستعملها ابن سينا تفسيراً لكلمة المحاكاة التى وردت فى ترجمة متى، ويرى أن الفيلسوفين قد تأثرا فى وضع هذا الاصطلاح وتحديد معناه بفلسفة أرسطو (ص ٢٥٧). هذا من ناحية جهود الفلاسفة، أما النقد العربى فإن قدامة - كما أشار "عياد" إلى ذلك فى العرض التاريخى - يعد أول ناقد عربى انتفع بكتاب الشعر، وعلى الرغم من أنه لم يدخل كلمة المحاكاة فى تعريف الشعر، فإنه طبق الأصل الفلسفى العام فى المادة والصورة على مسألة صلة الشعر بالأخلاق. أما كلامه على "نعت الوصف" فقد تأثر فيه بكلمة المحاكاة من حيث دلالتها على تصوير الشىء وتمثيله للحس، كما أن كلمة "التخييل" لم ترد فى كتابه كله (ص٢٥٧ ، ص ٢٥٨).

ولقد تحدث عبدالقاهر الجرجانى - أيضاً - عن التخييل فى مواضع كثيرة من كتابه "أسرار البلاغة"، ويشير "عياد" إلى أن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان: "معنى منطقى كلامى، ومعنى فنى شبيه بمعنى "المحاكاة" ومعنى "بيانى" متأثر بتقسيم ابن سينا لأنواع التخييل إلى "تشبيه واستعارة وتركيب منهما" (ص ٢٥٨). ويشير "عياد إلى أن الزمخشرى كان فى لجوئه إلى فكرة التخييل واستعماله لهذه الكلمة، متأثراً بعوامل دينية، "كما كان عبدالقاهر فى

تشتيته لمعانيها واضطرابه فى استعمالها متأثرا بعوامل دينية" (ص ٢٦٢).

أما حازم القرطاجنى فقد طبق "التخييل والمحاكاة تطبيقات موسعة أكثر من أرسطو نفسه، فإذا كان أرسطو لم يبحث سوى صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهى المأساة اليونانية، فإن "حازم" قد بحثها فى ألوان كثيرة من الفن القولى، طبقها على محاكاة المحسوسات مما لم يوجد مثاله فى الشعر اليونانى، وطبقها على الحكم الشعرية، وطبقها على القصص أيضاً. وانتفع بكل ذلك بتفسير ابن سينا لكلمة المحاكاة ورده لها إلى عمل المخيلة، كما استهدى بتلك المقارنة التى نجدها كثيراً عند أرسطو مقارنة الشعر بالتصوير" (ص٢٦٣). ويؤكد "عياد" أن تحليل حازم للمحاكاة الشعرية وتطبيقها على الشعر العربى اتسم بالدقة ولم يطبق قواعد أرسطو تطبيقاً متعسفاً، وإنما حاول "أن يطبق الأصل الأرسطى فى "المحاكاة" على الشعر العربى، مؤمنا بقيمة هذا الشعر، وبأن أرسطو نفسه لو وجد فى شعر اليونانيين مثل ما فى أشعار العرب لزاد على ما وضعه من القوانين الشعرية" (ص ٢٦٥).

ويرى "عياد" أن قضية الصدق والكذب" شغلت جانباً غير قليل من اهتمام النقاد العرب، فلقد كان الشعراء يضعون الشعر، ولَم يكن لهم بد من أن يصنعوا المشاعر أيضاً، وكان الغرض الذى يبغيه الشاعر هو محاولته التأثير فى السامعين، فعمد إلى شىء من المبالغة. هكذا بحث النقاد هذه المبالغة، وأصبحت مسألة "الصدق والكذب تدور حول مطابقة الواقع الخارجى أو الانحراف عنه"

(ص٢٦٦). وبهذا المعنى السالف تحدث ابن المعتز عن "الإفراط فى الصفة" جاعلاً إياه نوعاً من أنواع البديع. أما قدامة فقد انتصر لمذهب الغلو، لأنه يرى أن ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً هو التأكيد أن "أحسن الشعر أكذبه" وهو كذلك مذهب الفلاسفة اليونانيين فى الشعر. ويتساءل "عياد" هل أخذ قدامة هذا الرأى من كتاب الشعر؟ لقد تناول أرسطو هذه المسألة بشىء من التفصيل فى الفصل الرابع والعشرين من الشعر، ولكن قدامة فى حديثه عن الغلو - كما يرى عياد - يقدم ظلاً باهتاً، ربما تعود إلى ترجمة متى التى كانت غامضة ملتوية. وإذا كان قدامة قد تأثر بكتاب الشعر فهو لم يتأثر بهذه الفكرة (ص ٢٦٦ : ص ٢٦٧). أما ابن سينا فى تمييزه بين التخييل والتصديق فإنه يقترب من فكرة أرسطو، وعبدالقاهر وحديثه حول المعانى الحقيقية والمعانى الكاذبة التى يسميها تخييلية لا يمت إلى كتاب الشعر بصلة، وإنما هو مخالف له فى الأساس (ص ٢٦٧، ٢٦٨). ولقد فهم حازم ابن سينا وتأثر به، وتناول مسألة الصدق والكذب ببيان مسهب فى الفصل الذى عقده "للتعريف بماهية الشعر وحقيقته". وقد سوى بين استعمال الصدق واستعمال الكذب فى الشعر، إذا كان الكلام مخيلاً فى الحالين. ويظهر حازم ميلاً إلى استخدام المعانى الصادقة، ويجعلها المرتبة الأولى فى الشعر، ولقد قدمها لأنها أقوى فى التخييل، فهى لا تثير فى الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة (ص٢٦٨، ٢٦٩). ويشير "عياد" إلى أن حازم أبرز فكرة جديدة، وهى فكرة "الاختلاق الإمكانى" أى محاكاة موضوع مخترع، ولكنه

وقف بها عند حدود الشعر الغنائى (ص ٢٧٠، ص ٢٧١).

ويحدثنا "شكرى عياد" بعد ذلك عن قضية النظم، ويشير إلى أن أقلام البلاغيين تناولتها قبل أن يتناولها عبد القاهر، ولم تكن لديهم بالمعنى الذى حدده عبدالقاهر، فقد اكتفوا بالدلالة المفهومة من ظواهر اللفظ. ولقد استقت نظرية النظم عند عبدالقاهر من منابع كثيرة، استقت من المنطق فكرة ارتباط الألفاظ بالمعانى، فبحثت عن سر جودة الكلام المنظوم. واستقت من النحو نظرة خاصة إلى العمل على أنه ارتباط خاص بين العامل والمعمول، فارتقت نظرية النظم إلى البحث فى وجوه التصرف فى هذه العلاقات، للتوصل إلى معرفة أنحاء الحسن فى الكلام. وتستقى، أيضاً، من أصل فنى يعتبر الحسن القولى فى "وحدة الكلام"، ويظن "عياد" أن ذلك الأصل الفنى راجع إلى كتاب الشعر، والذى يزيد هذا تأكيداً حديث عبدالقاهر فى مواضع متفرقة من الدلائل على تشبيه الصناعة الشعرية بعمل الصور والنقوش (ص ٢٧١ : ص ٢٧٤). ثم يأتى حازم بعد عبدالقاهر فيخصص باباً كاملا للكلام على "النظم". والنظم عند حازم يشمل الصناعة الشعرية كلها، "فهو يبدأ من تصور الغرض الذى ينحو الشاعر نحوه واستحضار معانيه إلى اختيار الأوزان والعبارات ورصف "الألفاظ" (ص ٢٧٤).

أما المسألة الأخيرة فهى مسألة "الطرق الشعرية"، ويرى "عياد" أن تقسيم "أرسطو" الشعر التمثيلى إلى محاكاة للفضلاء ومحاكاة للأشرار، لم يكن سهلاً من ناحية التطبيق على الشعر العربى الغنائى. فلم يألف العرب إلا نوعاً واحداً من الشعر، ولذلك فإن

"متى" فى ترجمته سمى النوع الأول مديحاً والنوع الثانى هجاء، ولكن هذه الترجمة التى اقترحها "متى" لم تلق قبولاً عند بعض من جاءوا بعده، فاستبدلهما ابن سينا بـ "الطراغوذيا والقوموذيا"، واستبقاهما ابن رشد أيضاً. ومن جهة أخرى أوقعت كلمتا "المديح والهجاء" قدامة فى شيء من الاضطراب، كان نتيجته أن ترك ذكر الفكر فى فنون الشعر، وعد الرثاء نوعاً من المديح. أما حازم فقد حرص على أن يطبق مخلصاً تقسيم الشعر إلى تراجيديا على الشعر العربى معتمداً على أرسطو، وما فهمه من تلخيص ابن سينا، فقد قسم الشعر الغنائى العربى إلى طريقتين، طريقة الجد وطريقة الهزل (ص ٢٧٦، ص ٢٧٧).

وينتقل عياد إلى المحور الثالث من قراءته والذى يخصصه للشعر العربى وكتاب الشعر، ويشير فى مفتتحه إلى أن النقد الذى نشأ من "الرواية" ظل موجهاً إلى الشعر القديم، ولم يلتفت إلى الشعراء المحدثين إلا "ليقول لهم: عليكم باتباع القدماء". ولقد أخرج هذا النقد ثلاثة كتب، بديع ابن المعتز، وموازنة الآمدى، ثم وساطة الجرجانى. ولم تعن هذه الكتب - فى رأى عياد - بالتطور الذى أصاب الشعر العربى فى القرنين الثانى والثالث، وظهور مذهب أبى تمام الجديد، وإنما عنيت بـ :

"رد مذهب ابى تمام إلى مسلم بن الوليد، ثم تصعد به إلى الشعر القديم، بل إلى القرآن نفسه. كان النقد العربى فى دراسته للمذهب الشعرى لا يختلف عنه فى دراسة المعانى: كان يقوم على فكرة السرقات وإظهار أن المحدث لم يأت بجديد. فإن كان قد فعل شيئاً

فهو إفساد القديم" (ص ٢٧٨).

أما التيار اليونانى الذى كان قدامة ممثلاً له فلم يحاول أن يعرض للمشكلات التى عرضت للشعر العربى، وكان همه أن يجعل "علم الشعر" صناعة معيارية. أما عبدالقاهر فقد توجهت عنايته إلى مشكلة اللفظ والمعنى، ولم يستجب إلى الواقع الأدبى بقدر ما يستجيب لمشكلة اعتقادية كما يرى عياد. وعلى الرغم من ذلك فكان لفلسفته أثر فى الشعراء الذين تلوه، فقد أكد فضل الابتداع فى الوصف (ص ٢٧٩).

أما عن أثر كتاب الشعر فى الصنعة الشعرية، فقد كان "الكندى" معاصراً لأبى تمام، وكان بدء نشاطه الفلسفى موافقاً لبدء تكوين شاعرية أبى تمام، وهذا يفترض قيام صلة تأثير وتأثر بين الفيلسوف والشاعر، ويزيد هذا الاحتمال أن الكندى كان معنياً بالشعر ونقده كما كان أبو تمام معنياً بالفلسفة. ويشير "عياد" إلى أن المعجبين بشعر أبى تمام كانوا من الفلاسفة أو من يميلون إلى الفلسفة. أما المتنبى فقد كانت محاولته للتجديد أقوى محاولة عرفها الشعر العربى، وأتت محاولته، فمزجت بين الحكمة والخيال. وكان المتنبى معاصراً للفارابى، ويفترض "عياد" وجود تأثير لشروح الفلاسفة على شعر المتنبى، ويؤكد أن الشعر العربى أمدته الفلسفة بنظرية شعرية مبنية على نظرية أرسطو، بعد ما استنفد جل قوته الغنائية مع انتهاء مدرسة أبى نواس (ص ٢٠ : ٢٨٤).

هذه هى قراءة "شكرى عياد" لأثر أرسطو فى النقد والبلاغة، و هى قراءة - إن صح لى أن أتصور ذلك - وقفت هناك عند حدود

الرصد التاريخى لأثر أرسطو وكتابه أو ترجمته وتلاخيصه فى النقد العربى القديم، ولم تعن مطلقاً بالكيفية التى يصبح معها هذا التراث قابلاً للأمثلة فى الوعى النقدى المعاصر، بالمعنى الذى يفرض حضوره حضوراً جدلياً مع المنتج النقدى المعاصر. أما النقطة اللافتة للانتباه فى هذه القراءة التاريخية اضطلاعها فقط بعملية التأثير والتأثر الخاصة بكتاب الشعر، ولم تتجاوز هذه العملية إلى عملية أشمل وأكثر اتساعاً تعنى باستقصاء النص النقدى القديم فى علاقاته التاريخية المتشابكة، وإنما فرضت على نفسها حدوداً صارمة لم تتجاوزها إلى ما هو أبعد منها. لقد كانت القراءة تحرص على أن تشير إشارات عابرة إلى ذلك، ولكن لم تقف عند حدود التفصيل، وربما اضطلاعها بهدف التأثير والتأثر كان يقف مانعاً لها على أن تخوض فى ذلك. لنأخذ على سبيل المثال إشارتها إلى أن قضية اللفظ والمعنى فى التراث النقدى والبلاغى "ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع اعتقادية وأخرى سياسية اجتماعية" (ص ٢٤٧ ، ٢٤٨)، ويأتى الهامش معلقاً على ذلك بقوله:

"نبهنى أستاذى أمين الخولى إلى أن مشكلة اللفظ والمعنى قد نشأت فى جو دينى، فبدأت حول القرآن وأنه اللفظ والمعنى أو المعنى فقط، وكان لهذه النشأة الدينية أثرها فى تلوين المشكلة عند البلاغيين حتى رأينا عبدالقاهر يرد على هذه المزاعم التى تفصل فصلاً جازماً بين اللفظ والمعنى" (ص٢٤٨).

أما القراءة فقد حرصت على الخوض فى هذه الدوافع، لأنها تتصور أن المشكلة "مشكلة أدبية عريقة لها نظائرها فى كثير من

العصور، وإن كانت قد وضعت فى الأدب العربى وضعاً ساذجاً هى مشكلة الطريقة والمادة أو الصورة والمضمون" (ص٢٤٨)، أو إشارتها فى الهامش إلى أنه على الرغم من تسجيل هذا العامل - أى العامل الدينى - والتنبيه إلى تأثيره "نفضل ألا نتناوله بشىء من التفصيل، بل نقصره على دراسة الجانب الأدبى الخالص من المشكلة، لأنها لم تتصل بالمسألة الدينية عند أحد البلاغيين الذين نتناولهم بالدرس إلا عبدالقاهر الجرجانى" (ص ٢٤٨).

ولنأخذ - أيضاً - إشارتها إلى أن عبدالقاهر الجرجانى لم يكن يعنى بموضوع بحث المشكلات الخاصة التى عرضت للشعر العربى، لأنه لم "يستجب للواقع الأدبى بقدر ما يستجيب لمشكلة اعتقادية" (ص ٢٧٩). ولم تطرح القراءة مطلقاً لماذا كان عبدالقاهر يستجيب لمشكلة اعتقادية، ولم يستجب للواقع الأدبى "الذى اشتجرت حوله مشكلة اللفظ والمعنى، كان الخلاف على شعر أبى تمام - قبله أصحاب المعانى كما يقول القاضى الجرجانى - ولكن عبد القاهر لم يصل بحثه النظرى فى اللفظ والمعنى بنظرة محللة إلى معانى أبى تمام. ولعله أقرب إلى أن يعد من خصوم أبى تمام وليس من أنصاره.

وعلى الرغم من أن قراءة "شكرى عياد" كانت بداية تحول إلى نمط قرائى جديد، نمط يخلص إلى فهم الماضى لا الحكم عليه كما طرحت، فإنها وقعت فيما وقعت فيه قراءة مندور السابقة عليها، على الرغم من وجود التضاد المنهجى بينها. وفى تقديرى أن القراءة التى تحرص على نفى الحاضر وتخلص إلى الماضى فقط مثلها مثل

القـراءة التى تحـرص على نفى الماضى وإسـقـاط الحـاضـر عليـه، فكلاهما يشير إلى عملية خلل لحدث القراءة الذى يكشف ويتعرف ثم ينتج معرفة جديدة بالتراث / المقروء، مبنية - أساساً - على عملية الجـدل الفـاعل بين الماضى والحـاضـر. لقـد مـزقت قـراءة "مندور" تاريخية النص القديم فى الحين الذى مزقت فيه قراءة "عياد" تاريخية القـارئ نفـسـه. ومـثلمـا كـانت قـراءة "مندور" تقف هنا، كـانت قـراة "عياد" تقف هناك، ومثلما كانت قراءة "مندور" تنفى قدامة والصولى والنقـد المؤسس على المعـرفـة العـقليـة، وتثـبت الآمـدى والقـاضى الجرجانى، كـانت قراءة "عـياد" تنفى تيـار النقد العـربى التطبيقى الجزئى المبنى على الذوق لتثبت تيار النقد اليونانى المبنى على المعرفة العقلية النظرية.

وعلى الرغم من كل ذلك، فـإن قـراءة "شكرى عـيـاد" كـانت فاتحة جـديدة لقـراءة التـراث النقدى، ودشنت الوعى بالتـراث من حيث هو منتج تاريخى ينبغى على القارئ فهمه فى سياقه الذى أنتجه.

(٣)

من القـراءة التـاريخـيـة الوضـعيـة التـى نظرت إلى التراث النقدى بوصفه موضـوعاً بين قـوسـين، إلى القـراءة التـاريخـيـة التطورية التى نظرت إلى التـراث النقدى فى مـرحلة النشـأة والقـوة ثم الشيخوخة. من قراءة "عياد" لأثر أرسطو وكتابه "الشعر" فى النقد العربى القديم إلى قراءة "محمد زغلول سلام" "تاريخ النقد العربى" (١٩٦٤).

إن لتـاريخ النقـد العـربى. فى تصـور "سـلام" - مـهـمـة لابد له أن

يضطلع بها هى مهمة الكشف عن "تطور الذوق من عصر إلى عصر، وماذا كان يغلب من الاتجاهات فى عصر دون آخر، ومدار اهتمام النقاد ودارسى الأدب ومناط عنايتهم. كذلك يطلعنا على كثير من الخصائص الفنية والأسلوبية المتعلقة بالنصوص الأدبية المختلفة، ومدى اهتمام الناس بجوانبها وتفضيل النقاد لبعض هذه الجوانب وتقديمها على ما سواها. وكذلك بالنسبة للأدباء وما يتعلق بمذاهبهم الأدبية وأمزجتهم، وحياتهم وما إلى ذلك"(٩).

وما دامت هذه هى مهمة القراءة التاريخية، فإن المحاولات التى أرخت للنقد العربى محاولات قاصرة فى مجملها، أو على حد تعبير "سلام" هى محاولات "جزئية وقاصرة"، ولم يقم أحد "بمحاولة جادة للتأريخ للنقد العربى منذ أقدم عصوره إلى العصر الحديث، ليضع أمام الناقد العربى معالم تراثه القديم وخلاصة لجهود سابقيه وأسلافه فى تفهم الأدب ونقده" (ص٥). ثم كانت هذه المحاولة التاريخية التى حرصت على تفادى القصور والجزئية إلى الشمول فى الفهم، لكى "تضم شتات النقد العربى، وتجمع متفرقاته، وتعرضه فى صورة جديدة على أساس من التفهم المعاصر لوظيفة النقد، وعلى أساس منهجى واضح" (ص ٥). أما الأساس المنهجى الذى أشارت إليه القراءة، فهو المنهج التاريخى التطورى، وانتهجت بجانبه - كما يقول "سلام" - "منهجاً تحليلياً تكاملياً يعرض للنوع الأدبى وتناول النقاد له فى الحقبة التى يتناولها كل جزء من الكتاب" (ص ٧). ولذلك فإنها لم تتناول كل ناقد بالتأريخ لحياته والمؤثرات التى أثرت فيه من ثقافة ونشأة وغير ذلك، ولكنها تناولت القضايا الفنية،

واختلاف وجهات النظر، وتناولت - أيضًا - كتب النقد التى أثرت فى هذا العلم وفى تاريخه (ص ٧).

وكتاب "سلام" يقع فى ثلاثة أجزاء، يتناول الأول النشأة ويمشى قدماً إلى نهاية القرن الرابع. ويتناول الثانى فترة زمنية تبدأ بالقرن الخامس وتنتهى إلى بدء عصر النهضة الحديثة (١٠). أما الثالث فيتناول النقد فى العصر الحديث منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادى إلى منتصف القرن العشرين(١١). وسوف أقوم بعرض الجزء الأول من هذا الكتاب، لأن المهمة التى اضطلع بها فى هذا البحث هو الكشف عن اتجاهات قراءة التراث، وإذا كان موضوع هذا الفصل هو القراءات التاريخية، فإن المهمة تبدو - كما أظن - هى الكشف عن أوج التباين والاختلاف فى هذه القراءات نفسها.

لقد بدأ "سلام" جزءه الأول بمقدمة تعرض - كما يظن - أصول النقد العربى القديم، بصورة مبسطة تحاول المقارنة بينها وبين قضايا النقد المعاصر لتزيدها قربًا إلى الأفهام ووضوحاً فى الأذهان، وقد بدأ هذه المقدمة، التى عنون لها بـ "مقدمة لدراسات النقد والبلاغة"، بالنقد والناقد عند العرب، ويشير إلى أن النقد عند العرب من نقد الدرهم، والناقد مثل السيرافى، ويورد نصاً لابن سلام، وآخر لابن رشيق، فى هذا المعنى ويعلق عليهما بقوله: "ومن كلام ابن سلام، وابن رشيق يتعين مفهوم النقد والناقد عند العرب، فالناقد هو الذى يستطيع أن يميز بين الجيد والردىء من القول، ويعتمد فى هذا التميز على الخبرة" (ص ١٠).

وينتقل بعدها للحديث عن طبقات النقاد، مشيراً إلى طبقة

الشعراء النقاد، وطبقة اللغويين والفقهاء ثم الطبقة الأخيرة وهى طبقة العلماء (ص ١١ ، ١٢). ويتحدث بعد ذلك عن الذوق، وهو من الملكات التى ينبغى أن تتوفر للناقد، ولا غنى له عنها، "لأنها تمكنه من التعرف على مواطن الجمال والقبح فيما يعرض له من النصوص. ويستطيع بعد ذلك أن يقف عندها ويتبين أسرارها، ثم يعلل لها بما أوتى من العلم والمعرفة" (ص ١٢، ١٣). أما النقاد العرب القدماء فقد اهتموا ببيان دور الذوق فى النقد، ومنهم ابن سلام، والآمدى، والجرجانى (ص ١٣ ، ١٤).

وينتقل "سلام" للحديث عن النقد، مفهومه، والمؤثرات فيه، ويكرر ما ذكره سلفاً عن أن النقد عند العرب يدل عليتمييز جيد القول من رديئه أو على حد تعبيره: "النقد يدل على وسائل التعرف إلى جيد القول أو قبيحه" (ص١٤). ثم يتحدث عن العوامل التى أثرت فى تطور النقد العربى، فيذكر منها حركات التجديد الشعرى التى ظهرت فى أواخر القرن الثانى، ثم الخصومات التى دارت حول الشعراء، ثم القرآن، وأخيراً الفلسفة اليونانية (ص ١٧١٩).

ويمضى "سلام" فيتحدث عن البلاغة ومفهومها ومصطلحاتها، ويسرد نصوصاً للجاحظ والأصمعى، وأبى هلال العسكرى، والرمانى وغيرهم (ص١٩ : ٢٣). ثم ينتقل إلى الحديث عن معنى البيان، ويستمر أيضاً فى عملية السرد للنصوص القديمة فى صورتها تبدأ من الجاحظ وتنتهى حتى القرن الخامس والسادس (ص ٢٣ : ٢٥). أما البديع فيعرفه بأنه "كل ما استجد من فنون القول فى الشعر المحدث أو هو ما أكثر فيه المحدثون من فنون

التعبير" (ص ٢٦). وقد أخذ يتحدد عندما ألف ابن المعتز كتابه "البديع"، ثم يقوم أيضاً بعملية حشد للنصوص يبدأها بالجاحظ ومروراً بابن المعتز، والسبكى، وانتهاء بالسكاكى (ص ٢٦، ٢٧). وينتهى من هذا العرض إلى نتيجة مؤداها أن المصطلحات البلاغية كانت "تعنى" أولاً كل ما يدل على القول الجيد المفيد الجميل من جوانبه المختلفة اللفظية والمعنوية والتخييلية، وكانت تلك المصطلحات طليقة من قيودها، وحدودها، وأقرب إلى النقد منها حين تجمدت فى صورة مصطلحات محددة، فأصابها الجمود كما أصاب النقد عامة بالتبعية" (ص ٢٧ ، ٢٨).

ثم ينتهى "سلام" من هذه المقدمة بمحور يعرض فيه للشعر وآراء النقاد فيه، فيشير إلى تعريف قدامة وإلى تعريف الآمدى، وينقل نصوصاً عن الأزهرى وابن خلدون. وينتقل من ذلك إلى ما قاله النقاد المحدثون غير العرب فى حقيقة الشعر. ثم يتحدث عن الشعر وخصائصه التى انفرد بها، فقد عرف الشعر العربى لوناً واحداً هو الغنائى، ولم تتعدد جوانبه فلم يعرف الدراما، ولا الملحمة. ثم يتحدث عن الذوق العربى فى الشعر، وهو الاهتمام بوحدة القصيدة، وغاية الشعر عند العرب، وارتباطه بالسحر والكهانة. وينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن شكل الشعر وهيئته الخاصة التى تميزه عن غيره من أنوا ع الأدب الأخرى مثل الوزن والقافية والتصوير الفنى واللغة الخاصة. ويتحدث أيضاً عن عنصر الخيال الذى لا تقل أهميته عن الوزن والقافية. ثم الخلق الشعرى: الطبع والصنعة، ويختم هذا المحور بالحديث عن لغة الشعر (ص٢٩:٦١).

ويبدأ "سلام" قراءته للنقد العربى القديم بقضايا هذا النقد، وتحتل قضية الطبقات الصدارة فى قراءة "سلام" مشيراً إلى أن هذه القضية شغلت نقاد العرب طويلاً، وربما يظن أنها سيطرت وهيمنت على النقد العربى جميعه قبيل عصر التدوين. لقد تناقل النقاد أحكاماً سائرة فى تفضيل الشعراء بعضهم على بعض، وقسموا الشعراء تبعاً لذلك طبقات بعضهم فوق بعض، ولم تكن هناك مقاييس محددة واضحة يتم على أساسها وضع الشعراء فى طبقات. وبعدما اشتدت المعركة حول الشعر والشعراء فى ختام القرن الثانى الهجرى لخروج جماعة من الشعراء المولدين على مقاييس الشعر العربى القديم، أتى ابن سلام وتعصب للقديم وغلب عنصر الزمن فى طبقاته بصفة عامة، وأخرج المحدثين من هذه الطبقات. واختلف ابن قتيبة عن ابن سلام فحاول أن ينصف المحدثين. وذهب الجاحظ إلى استحسان آراء بعض المحدثين فى الشعر، واستهجان آراء اللغوين المغالين. ويأتى بعدهم ابن طباطبا فلم يسلك سبيل الطبقات، وإنما حاول أن يعدل منهجه، فبحث فى طبيعة الشعر نفسه وقضاياه الفنية، وقد حاول الانتصار للمحدثين. أما القاضى الجرجانى فقد ثار على طبقات القدماء، وتقديم الشعراء السابقين دون نظر فى الشعر، وقد جدد بذلك ما طرحه ابن قتيبة من آراء، وتابعه النقاد بعد ذلك (ص ٦٢:٦٦).

أما قضية اللفظ والمعنى فهى من قضايا النقد العربى التى تتكرر فى مواضع مختلفة، وسوف يعرض لها "سلام" طبقا للاتجاه العام فى النقد وتصور النقاد لها وتطور هذا التصور عبر الزمن. ويرى

"سلام" أنه ينبغي التحرز عند بحث هذه القضية فى النقد العربى القديم، فالنقاد العرب لم يقصدوا اللفظ المفرد ومعنى اللفظ المفرد، وإنما قصدوا اللفظ المركب فى العبارة، والمعنى المركب كذلك، وقد تولد عن هذه القضية قضايا فرعية كثيرة، كان من أبرزها قضية السرقات وقضايا البديع بأقسامه ومصطلحاته العديدة. ويشير إلى أن نقاد القرن الرابع قد حثوا على تجويد اللفظ وسلامته من العيوب التى تدخل على اللفظ، ويسوق بعد ذلك نصوصاً للجاحظ وابن قتيبة، ويرى أن تخريج ابن قتيبة لقضية اللفظ والمعنى وتقسيمه لهما قد خلب لب النقاد الذين تلوه أمثال قدامة وأبى هلال وابن سنان وابن الأثير وأسامة بن منقذ وابن أبى الأصبع والسكاكى، وقد شغل النقاد بالمحاسن والعيوب فى اللفظ والمعنى وفى تقسيماتها الكثيرة (ص ٦٦ : ص ٦٩).

أما القضية الثالثة والأخيرة من قضايا النقد العربى وهى قضية السرقات وهى تشبه فى أهميتها – فى تصور "سلام" – قضية اللفظ والمعنى، وربما فاقتها خطورة لانشغال الأدباء بها فترة طويلة، ولأنها اقتطعت من جهود النقد العربى جانباً كبيراً. ولقد كان لظهور الاتجاه الجديد فى شعر المحدثين من أصحاب البديع أثر فى ظهور هذه القضية فى النقد العربى، فقد تعقب النقاد شعرهم واتهموهم بالسرقة والاتكال على القدماء فى معانيهم وأساليبهم كذلك. وقد دعا النقاد إلى البحث عن سرقات الشعراء التحرى لأصالة الشاعر، ومدى ابتكاره وابتداعه فى فنه، ويشير "سلام" إلى تقسيم النقاد لأنواع السرقات، وإلى معالجة النقاد لهذا الموضوع بادئاً بابن

طباطبا والآمدى ، والجرجانى، وينتهى بضياء الدين بن الأثير (ص٧٠:٧٣).

وينتقل سلام بعد عرضه لقضايا النقد العربى إلى دراسات نقد الشعر ومناهجها فبدأها بتقديم يوضح فيه كيف بدأ النقد العربى بسيطاً ساذجاً لا يخرج عن مجرد الأحكام العامة التى يطلقها السامعون، ولم تكن تنطوى على التعليل والتحليل. وكان لظهور الإسلام وتغير المفهومات الاجتماعية والعقدية أثر بالغ على الشعر والنقد، فلقد تغيرت موضوعات الشعر ومعانيه كما تغير النقد طبقًا للمفهومات الجديدة التى أثبتها القرآن ودعمتها الحياة الإسلامية الجديدة. أما عصر بنى أمية فقد قوى فيه النزاع القبلى لاعتمادهم عليه فى تثبيت حكمهم، وتخففت الروح الإسلامية من غلوائها، وحدت من طغيانها. أما الخلفاء الأمويون فقد شجعوا الشعراء واهتموا بالشعر اهتماماً كبيراً، ويسرد "سلام" ما كان يدور فى مجالس الخلفاء الأمويين. ويعرض بعد ذلك للبيئات الثقافية المختلفة، وجهود اللغويين والرواة (ص ٧٤ ص ٩٥). وينتهى من هذا العرض لتلك الحركة الأدبية والنقدية التى سبقت مرحلة التأليف، بأنها :

"أنتجت مجموعة من المقاييس التى يستخدمها النقاد والعلماء فى تمييز الشعر وتفضيل شاعر على آخر والحكم له أو عليه، وقد نمت رغبة التفضيل هذه فى نفوس النقاد بسبب التنافس الشديد بين الشعراء ومن يتعصبون لهم، قبلية أو مكانية، أو منهجاً وأسلوباً(ص ٩٥).

ويبدأ "سلام" دراسات نقد الشعر بكتاب ابن سلام الجمحى

"طبقات فحول الشعراء" ، ويرى أنه من أقدم الدراسات التى ألفت فى النقد وسارت على منهج واضح، فلقد عرض فيه لمقاييس النقد المختلفة فى عصره كما يبين اتجاهه فى نقد الشعر وتصنيف كتابه وترتيب طبقاته. وقد بدأ القول فى مسألة النحل وفق منهج علمى صحيح، والناقد البصير فى رأيه يستطيع أن يميز بين الشعر الدخيل والصحيح معتمداً على أدوات هى : الذوق والفطرة، التجربة والدربة والممارسة، المعرفة بخصائص الشعر. وينتقل "سلام" للحديث عن النقد اللغوى فى الكتاب، ويرى أن ابن سلام يعتمد على القياس النحوى، ولا يسلم بقول الشعراء ما لم يتمش مع القياس ثم يورد نصوصاً لهذا النوع من النقد. ثم يتحدث عن النقد الفقهى، وهو نوع من النقد لا يتعلق بالنحو ولا باللغة، وإنما يتعلق بالمعرفة العامة للشاعر، ودرايته بما يحيط به من الأشياء التى يعرض لها فى شعره. وينتقل بعد ذلك للحديث عن نظام الطبقات، وتقسيمه للشعراء، وينتهى من عرضه لابن سلام وكتابه بالتأكيد على أن هذا الكتاب وضع اللبنات الأولى للنقد المنهجى المبنى على أسس علمية، وبنى، أيضاً، نقد الشعر على الذوق إلى جانب المقاييس الأخرى التى قدمها فى كتابه، وكان تأثيره فى النقاد اللاحقين له عظيماً (ص ٩٦ : ١٠٨).

أما كتاب "ابن قتيبة" الشعر والشعراء" ، فإنه يمثل اتجاهاً جديداً فى القرن الثالث للهجرة بعد كتاب "ابن سلام" فلقد كان ابن سلام من المتعصبين للقديم ومنهج القدماء فى الشعر، أما ابن قتيبة فقد كانت ثقافته متنوعة فحاول التوسط بين الاتجاهين المتعارضين فى

عصره، مذهب القدماء ومذهب المحدثين. وقد وقف بين القدماء والمحدثين موقف القضاة العادل، واضعاً الشعر نفسه موضع الحكم.

ثم ينهى "سلام" حديثه عن "ابن قتيبة" بنقد ما ذكره "محمد مندور" فى "النقد المنهجى عند العرب" ويرى أن نظرة "مندور" تنطوى على عيبين أساسيين أولهما: التعميم وهو قضية منهجية، وثانيهما: إهماله ذكر أساس التفضيل (ص ١٠٩ : ص ١١٤).

وينتقل "سلام" إلى كتاب "البديع" لابن المعتز، ويرى أنه ذوأهمية فى النقد العربى وتطوره، فلقد اعتنى فيه بظاهرة بارزة خطيرة، وهى ظاهرة الشعر المحدث. إن المعركة حول الشعر المحدث كان تجرى حول ما استحدثه الشعر من أساليب جديدة تختلف عن الشعر القديم، ومصطلح البديع لم يكن محدداً إلى عهد ابن المعتز، ولم يتفق النقاد على مدلوله، ولذلك نصب ابن المعتز نفسه وكتابه ليثبت هذا المدلول وحصره فى أبوابه الخمسة: الاستعارة والتجنيس، والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ماتقدمها، والمذهب الكلامى. ويقوم "سلام" بعرض هذه الأبواب التى وردت فى كتاب ابن المعتز (ص ١١٥، ١١٩) أما ماتحدث عنه الباحثون من أن ابن المعتز قد تأثر بكتابى أرسطو: "الشعر" و"الخطابة"، فيرى "سلام" أن هذا الأثر لم يكن بالصورة التى رسمها بعض الباحثين، ولم يعد - أثرهما إن كان ثمة أثر يذكر - أن يكون تكيفاً بطريقة تقسيم أرسطو للفظ من حيث الحقيقة والمجاز، ودرجات كل منهما فى التعبير الخطابى الشعرى" (ص ١١٩).

ويمضى "سلام" إلى كتاب "طبقات الشعراء المحدثين" لابن المعتز

أيضًا - ويشير فى البداية إلى أن المعتز لم يكن راويًا للشعر فقط، وإنما كان شاعراً ذواقًا ناقداً بطبعه. وقد ألف كتابه هذا ليجمع الشعراء المحدثين وينبه إلى محاسنهم كما قيد العلماء أفضال القدماء ولهجوا بمحاسنهم. واهتم ابن المعتز فى هذا الجمع بزعماء المدرسة الحديثة، وخاصة مدرسة البديع أمثال: بشار، وأبى نواس، ومسلم ابن الوليد، وأبى تمام، كما نبه أيضًا إلى طبقات المجانين والموسوسين والنساء. وتحدث ابن المعتز فى كتابه عن مدارس الشعر المحدث، وقسمها إلى ثلاث مدارس: مدرسة البديع، ومدرسة الأعراب، ومدرسة الحكمة. ويرى "سلام" أن ابن المعتز اضطربت مقاييسه النقدية لأنه كان يعجب بمدرسة البديع فى الشعر، ويعجب أحياناً بشعراء المدرسة المعارضة من أصحاب النمط الإعرابى، ولكن اضطراب المقاييس عند ابن المعتز ليست دليلاً على ضعف أو عجز، وإنما يدل على أنه غير متعصب أو جامد، "فهو مع النص الجميل، يتذوقه بإحساسه الرقيق المرهف، سواء كان هذا النص من الشعر المحدث الذى ينتصر له ويعد من شعرائه، أو من الشعر القديم النمط" (ص ١٢٠ : ١٢٧).

وينتقل "سلام" إلى كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا، ويرى أنه كتاب اختلف فى منهجه عن الكتب التى سبقته كما اختلف، أيضاً، عن التى عاصرته أو تلته. فلم يكن ابن طباطبا يتحدث عن شعراء البديع أو يوازن بين الشعراء أو يتوسط بين المختصين، وإنما كان كتابه - فيما يظن "سلام" - دراسة موضوعية فنية لصنعة الشعر، فقد كان ابن طباطبا بوصفه شاعراً يسجل تجربة خاصة للشاعر

الذى يعانى من صنعة الشعر، "فيقيد كل ما مر به منذ اللحظات الأولى فى الخاطر إلى أن تتم القصيدة مستوية على الورق" (ص ١٢٩). وكان يجمع بين العلم الواسع والذكاء وصفاء القريحة وصحة الذهن. وينقسم كتاب عيار الشعر إلى مقدمة ومتن، يتناول فى المقدمة أربعة موضوعات أساسية: تعريف الشعر، وصنعة الشعر، وفنون الشعر العربى وأساليبه، ثم عيار الشعر، أو الوسائل التى يمكن التعرف بها على جيده أو رديئه. ويقوم "سلام" بعرض كل موضوع على حدة، ويضيف إليها موضوعات أخرى مثل اللفظ والمعنى فى الشعر، والأشعار المحكمة، والشعر ونظام الحكايات والقصص والسرقات. وينتهى "سلام" من عرض آراء ابن طباطبا بالتنبيه على أن عيار الشعر كان "نموذجًا واضحًا لنقاد حركة الشعر المحدث، ممن تجاوبوا معه، وفطنوا إلى مفهوماته، وقدروها، وعرضوا لأساليبه واستحسنوا ما أبدع منها، ويشير إلى أن هذه المقاييس التى جمعها ابن طباطبا واستنبطها من شعر المحدثين لم تلق قبولاً عند النقاد الذين يخالفونه فى الرأى، فعارضة الآمدى، وألف كتابًا ينتقد فيه عيار الشعر، لأنه يرى الخروج على طريقة القدماء إفساداً للشعر أو عدم مجاراة العرب فيما ذهبوا إليه من التشبيه والاستعارة (ص ١٢٨ : ١٦٣).

ثم ينتقل "سلام" إلى الآمدى وكتابه "الموازنة"، مشيراً إلى أن الآمدى ألف كتابه ليقف موقفًا وسطًا بين الشاعرين "أبى تمام والبحترى" بعدما اشتدت المعركة حولهما، واتخذ لنفسه منهجًا ينبنى على خطوات، ويبدأ عرض مذاهب النقاد فى الشاعرين، والاهتمام

بقول أنصار كل واحد منهما، ثم يعرض ما قيل من محاسن ومساوىء لكل منهما، ويستعرض أثناء تلك المناقشات ما قيل من أصول نقدية وينتهى بالموازنة بين الشاعرين: المحاسن والمساوىء، وسرقة المعانى، وغلطهما فى المعانى والألفاظ، وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن، والموازنة بين القصائد، والمعانى المتشابهة. ثم يقوم "سلام" بعرض تفصيلى لما انطوى عليه منهج الآمدى من خطوات. ويقف فى نهاية هذا العرض عند بعض آراء الآمدى فى الشعر عامة وفى مذهب كل من الشاعرين خاصة، فيبدأ هذه الوقفة أو الوقفات عند مفهوم النقد والناقد، ثم ما عرضه الآمدى حول مذهب كل من أبى تمام والبحترى (ص ١٦٤ : ٢٠٨).

ويتحدث "سلام" بعد ذلك عن المتنبى وما دار حوله من خصومة، ويرى أن المتنبى "حاول" أن يبدو فى أسلوبه عربياً، وإن كان فى معانيه ومرامنيه قد أخذ باتجاهات عصره الفكرية لما امتاز به من طموح ولماحية وثقافة، ولذلك فقد أرضى كثيرين وأغضب كثيرين" (ص ٢٠٨). ويشير "سلام" إلى أنه ينبغى الوقوف عند المعركة التى دارت حول أبى الطيب المتنبى كما وقف سلفاً عند المعركة التى دارت حول أبى تمام والبحترى. وبدأ بعرض هذه الخصومة، فوقف عند رسالة الحاتمى (ص ٢٠٩)، ورسالة الصاحب بن عباد فى الكشف عن مساوىء المتنبى (ص ٢١٢)، وانتقل منها إلى كتاب المنصف لابن وكيع التنيسى (ص ٢١٩). وأخذ بعدها فى الحديث عن الناقد الذى خلد هذه المعركة بكتابه الكبير القيم "الوساطة بين المتنبى وخصومه"

هو القاضى عبدالعزيز الجرجانى.

وكتاب "الوساطة" - فى رأى "سلام" - من أهم كتب النقد فى القرن الرابع الهجرى، وذلك لأن الكتاب يتحدث عن أعظم شعراء هذا القرن، ولأن القاضى كان فى كتابه موضوعياً حاول أن يتناول الكثير من مشكلات النقد تناولاً علمياً منهجياً، وهو يقترب فى منهجه من الآمدى، فلقد حاول أن يقف موقفًا وسطاً بين المتنبى وخصومه، كما حاول الآمدى أن يقف بين أنصار البحترى وأنصار أبى تمام. ثم يأخذ "سلام" فى عرض كتاب الجرجانى تفصيلاً منتهياً إلى أن الجرجانى كان يدافع عن المتنبى بكل حرارة، ومع ذلك فإنه وقف موقفاً وسطًا بين عائبيه وأنصاره، فلقد بنى منهجه فى الدفاع على العدل فى الحكم، وعدم تناول الموضوع بروح التحيز والهوى، ثم يقرر أن الجرجانى قام بدراسة منهجية مناظرة لسلفه الآمدى وكتابه "الموازنة"، فلقد تشابها فى كثير من الاتجاهات والآراء، ويبدو ذلك راجعاً إلى اعتماد أحدهما على الآخر لأنهما متعاصران (ص ٢١٩ : ٢٢٥).

وينتقل بعد ذلك إلى دراسات أخرى فى نقد الشعر، فيشير إلى شروح الشعر التى كانت ذات أهمية فى دراسات النقد، وإلى كتب المختارات من فنون الشعر، وما يتصل بهذا النوع من الكتب مثل كتب السرقات والمآخذ، وأخيراً كتب فن الشعر ونقده، ومن أمثال هذه الكتب كتاب "نقد الشعر" لقدامة"، و "عيار الشعر" لابن طباطبا، و"البديع" لابن المعتز، وحيلة المحاضرة للحاتمى، والحالى والعاطل له أيضاً، وكتاب من صنعة الشعر للغانمى، أبى العلاء محمد بن غانم،

وأخيرا الصناعتين لأبى هلال العسكرى. ويقف وقفة قصيرة عنده، وينتهى إلى أن أبا هلال وضع بكتابه أساساً قوياً للبلاغة فى نهاية القرن الرابع، ولم يكن له فضل كبير فى توجيه النقد اللهم إلا الزيادة فى دفعه نحو البلاغة (ص ٢٣٦ : ٢٥١).

وينتهى "سلام" من دراسات نقد الشعر، منتقلاً إلى دراسات نقد النثر، ويشير فى البداية أن تلك الدراسات التى تعرضت للنثر العربى فى صوره المختلفة (خطابة أو رسائل) قد غلبت فى القرنين الثانى والثالث، وذلك نتيجة لاهتمام المعتزلة بالخطابة بوصفها أهم طرق الدعوة، ثم اهتم النقاد بعد ذلك بالكتابة والرسائل. ثم يتعرض بعد ذلك إلى الدراسات الخاصة بنقد النثر، فبدأ بكتاب الجاحظ "البيان والتبيين"، ويعرض ما تضمن الكتاب من أفكار كانت تتوجه إلى العناية بالخطابة ,ثم يقف بعد ذلك عند كتاب "ابن قتيبة": "أدب الكاتب" وهو من الكتب التى ألفها العلماء لإعانة الكتاب المحدثين على الكتابة، وتغلب عليه الوجهة التعليمية. ويختتم هذه الدراسات بعرض كتاب "نقد النثر" لقدامة بن جعفر مؤكداً أن هذا الكتاب مثله مثل "نقد الشعر" فلقد تعرض الكتاب لبعض الخصائص الأسلوبية التى لا تخص النثر وحده، وإنما تخص الشعر مثل التشبيه والاستعارة والتعريض والكناية والمبالغة والحذف، ويضيف إليها أبواباً جديدة لم تسبق الإشارة إليها (ص ٢٥٢ : ٢٥٨).

هكذا ينتهى "زغلول سلام" من قراءة النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ويستمر فى الجزء الثانى يكتب تاريخاً للنقد يبدأ من القرن الخامس وينتهى إلى ما بعد العاشر الهجرى، متخذا من

المنحى التطورى الذى يصف أكثر مما يؤول مداراً لعملية القراءة، الذى يبدأ النقد العربى معه وليداً على صورة ملاحظات جزئية عابرة تفتقد الأساس أو الأسس النقدية، والذى يتطور فيصل إلى حالة الفتوة فى القرن الرابع الهجرى بما قدم من منهج نقدى موضوعى دقيق يحتكم إليالذوق الذى صوره الآمدى والقاضى الجرجانى، ثم يبدأ بعد ذلك فى الانحدار فيأتى نقاد القرن الخامس والسادس والسابع وهم "أقل فى مستواهم العام من حيث الأصالة والإبداع عمن سبقهم"(١٢)، ويصل إلى حالة الشيخوخة أو التقليد التى تبدأ بعد القرن الثامن إلى بداية النهضة العربية الحديثة، وهى فترة "أقل خصوبة وأكثرها تقليداً واعتماداً على السابقين"(١٣).

كان هدف القراءة أن تقدم هذه الصورة للتراث النقدى، وربما توسلت بخطاب يشير إلى أن النقد العربى الحديث يقع تحت وطأة التأثير الطاغى للنقد الغربى، فحرصت القراءة على أن "تبصر الناقد الحديث والباحث فى الأدب العربى بجوانبه التى لا تجد مكاناً فى نقدنا المعاصر، إذ غلبت عليه اتجاهات النقد الغربى، وكادت أن تقضى على تراثنا فى النقد حتى ليحسب بعض الناشئة أن كلمة نقد لا تعنى إلا نظريات الغرب" (ص ٧). كان "سلام" يقدم هذه الصورة التى وصفتها سلفًا، ليخفف من وطأة النقد الغربى فى عقل الناقد الحديث، ولكن للأسف ظلت هذه الصورة معلقة فى الأذهان فقط، ولم تتجاوز إلى فاعلية أكثر من وجود الصورة الوصفية التى تضع النقد العربى برمته فى ذلك المنحى التطورى.

إن هذا الهدف الذى اضطلعت به قراءة "سلام" ينطوى على

مفهوم للتاريخ لا يعدو أن يكون شيئاً سوى أن التاريخ هو "إعادة قوننة Re-Enactment، فكر الماضى فى عقل المؤرخ(١٤)، كما يرى "كولنجود" Collingwood R.G. الذى يفترض أن المؤرخ / القارئ ينبغى عليه أن يشيد صورة الماضى، هذه الصورة تشيد "الأشياء كما كانت حقاً، والأحداث كما حدثت حقاً"(١٥). ولذلك فإن المؤرخ يصبح مثل مؤلف الرواية، ولكنه يختلف عنه، لأنه يموقع السرد التاريخى فى مكان واحد وزمن واحد، أو بالأحرى كما يقول "بول ريكور": يربط جميع المسرودات التاريخية بعالم تاريخى مفرد، صانعاً صورة للماضى تتوافق مع ما طرحته أو ما اكتشفه المؤرخ منها"(١٦).

هكذا بدت صورة التراث النقدى فى قراءة "سلام" تنتمى إلى عالم تاريخى مفرد هو مسطح الصورة فقط أو بالأحرى صورة تفتقد التاريخ نفسه، إنها تهدم تاريخ الماضى كما تهدم تاريخ الحاضر، فبالقدر الذى بدا التراث النقدى على مسطح الصورة خطوطاً هزيلة على أحد جوانبها وخطوطاً بارزة فى منتصفها، وانتهى أيضاً خطوطًا هزيلة على جانبها الآخر، فإن هذه الصورة فقدت دلالتها فى حاضرها الخاص بزمن إنتاجها، بالمعنى الذى "يغدو معه تاريخ النقد العربى" تاريخًا تجميعيًا، محصلة لجميع الكتابات والأفراد، وليس كشفًا عن فاعلية الأنساق وتصارع الإشكاليات"(١٧).

أما اللافت للانتباه فى هذه القراءة فهو وقوعها أسيرة للخطاب القرائى الذى دشنته فترة ما بين الحربين، على الرغم من أنها أشارت إليهم جميعاً بالقصور والجزئية، وربما كان القصور والجزئية

قرين وقوف هذه القراءات عند القرن الرابع الهجرى، ولم تتعده لتبسط الصورة كاملة من العصر الجاهلى حتى بداية النهضة العربية الحديثة، فذهبت إلى ترديد الأحكام القرآنية التى أشاعتها قراءة فترة مابين الحربين، ومن ذلك نقرأ:

- و"النقد بهذه الصورة التى أوضحناها لا يتميز إلا عند جماعة من النقاد قليلة أمثال محمد بن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجانى" (ص ١٥).

- "ذلك أن النقد افترق عن النصوص، وأغرق فى النظريات والشواهد ودخله المنطق والفلسفة، وأخذ بروح العلم ومقاييسه فابتعد عن الأدب ورونقه" (ص ٢٨).

- "ولا تفى هذه النظرة التجريدية بمطالب النقد، فالنقد تذوق، وانفعال بالنص قبل أن يكون حكمًا مجردًا أو تقريرًا لحقائق جافة" (ص٦٨).

- "ويلقى بعض الباحثين اللوم كله على المنطق اليونانى، ودراسات أرسطو فى كتاب الشعر أو مقال "العبارة" من كتاب الخطابة، وقد يكون لهذا أثره فى التحول الذى طرأ على البحث البلاغى فخرج به عن النقد الذى نجده فى البيان والتبيين، والموازنة والوساطة، ولكن الجانب الآخر من اللوم ينبغى أن يوجه إلى النقاد أنفسهم، وإلى من أقحم نفسه على هذا الميدان، ولو يكن كفؤا له، أو مؤهلاً بما ينبغى له من موهبة وحسن تذوق، وإلمام واسع بالشعر العربى وكلام العرب، وإلى من قلدوا وساروا على أثر هؤلاء دون تبصر أو روية ومناقشة لآرائهم" (ص ٦٩).

- "نستطيع بذلك أن نضع كتاب الجرجانى موضعه اللائق فى تاريخ النقد العربى، ونقول إنه وكتاب الموازنة توءمان يقيمان منهجاً واضحًا لدراسة الشعر ونقده. وإن كان الموازنة يزيد عليه بالموازنة بين النصوص" (ص ٢٣٥).

- لقد كانت النظرة الوضعية التاريخية التى دشنتها قراءة "شكرى عياد" محاولة للقطيعة مع النمط القرائى الذى كان سائداً فى فترة مابين الحربين، أما قراءة "سلام" فإنها كانت محاولة - فيما أظن - تقليد لهذا النمط. وإذا كانت قراءة "طه ابراهيم" وقفت عند القرن الرابع الهجرى، وقراءة "محمد مندور" تخطت إلى القرن الخامس بوقوفها عند عبدالقاهر الجرجانى، فإن قراءة "سلام" حاولت تمديد الفترة الزمنية حتى تصل إلى القرن العاشر، متوسلة بالمنحى التطورى الذى يوهم بالمغايرة فى الأحكام القرائية، وإنما فى حقيقته محاولة تكرار للمقولات القرائية السابقة عليه. ولذلك أعلت من قيمة النقد التطبيقى المتمثل فى ابن سلام والآمدى والجرجانى فى الحين الذى أهملت فيه كتاب "نقد الشعر" لقدامة وعرضت كتاب "نقد النثر" عرضًا سريعًا، وجعلته ضمن الكتب التى تجردت لبعض الخصائص الأسلوبية العامة (ص ٢٥٦). وقررت أيضاً أن الكتاب فى مجمله لا "يزيد جديداً على جملة ما عرفناه من قول فى أصول البيان العربى وأبوابه" (ص٢٥٨).

وأظن أنه قد حان الوقت لننتقل إلى صورة أخرى من القراءات التاريخية للتراث النقدى، وهى قراءة "إحسان عباس": "تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من القرن الثانى حتى الثامن الهجرى".

(٤)

من الصورة التطورية التاريخية التى وصفت أكثر مما أولت إلى الصورة الشمولية التاريخية التى هدفت إلى إقامة كيان للنقد الأدبى عند العرب، من "زغلول سلام":تاريخ النقد العربى إلى "إحسان عباس": تاريخ النقد الأدبى عند العرب منذ أواخر القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن الهجرى (١٩٧١).

لقد اتخذت قراءة "عباس" من منهج التدرج الزمنى أساسًا يعين المؤرخ / القارئ على تمثل صورة النقد الأدبى عند العرب. ولم يكن التدرج الزمنى يعنى رصد هذه الصورة فى حركة تتطور من الولادة إلى الفتوة ثم الشيخوخة والموت، كما طرحت قراءة "سلام" وقراءات أخرى مماثلة لها فى هذا المنحى، وإنما كان هذا التدرج الزمنى يعنى أن هناك حركة متطورة "بين مد وجزر أو ارتفاع وهبوط، على مر السنين"(١٨). ولم يكن - أيضًا - رصد هذه الحركة المتطورة يعتمد على نظام آلى توليفى ينتقل فيه المؤرخ من كتاب إلى كتاب، أو من ناقد إلى ناقد، أو من قضية نقدية إلى قضية أخرى، وإنما كان يعنى أن يستقصى هذه الحركة فى جميع مناحيها، وتحتكم "إلى أساس شمولى فى النظرة الكلية إلى ذلك الكيان" (ص٩)، ولم تقف عند نقاد بعينهم دون آخرين، وإنما اعتمدت على أن تجعل تلك الرؤية الشمولية تقف عند "من عرفوا بالنقد التطبيقى مثل الآمدى والقاضى الجرجانى وابن الأثير"، وتوقفت أيضاً عند "من لهم نشاط نظرى فى النقد مثل الفارابى وابن سينا وابن خلدون". كانت هذه المحاولة - فى رأى "عباس" خطوة جديدة تكشف حتى عند النقاد التطبيقيين"

الأسس النظرية الفكرية التى كانت توجه كُلا منهم، وبغير هذا التصور تظل دراسة النقد الأدبى عند العرب وصفا سطحياً أو تلخيصاً مبتسراً للآثار التى خلفوها" (ص ٩ ، ١٠).

كانت قراءة "عباس" - فيما أظن - محاولة جديدة تدشن القطيعة التى دشنتها من قبل قراءة "شكرى عياد" مع النمط القرائى الإسقاطى الذى كان سائداً فى قراءات فترة ما بين الحربين، ولكن تلك القطيعة لم تكن مثل القطيعة التى دشنتها قراءة "عياد" مع نمط قرائى واحد أو نمطين، وإنما كانت القطيعة مع كل سلسلة القراءات المتعاقبة التى تبدأ بقراءة المرصفى أو محمد سعيد أو محمد دياب، ومروراً بقراءة "طه إبراهيم" و"مندور" و"شكرى عياد" نفسه، وتنتهى "بشوقى ضيف" و"زغلول سلام"، ولذلك لم تقف عند النقد التطبيقى دون النظرى، وإنما كان الهدف هو الكشف عن الموقف الفكرى الكامن وراء العملية النقدية برمتها. كانت هذه القراءة تحدد معياراً للنقد يختلف كثيراً عن القراءات السابقة عليها، فلم يكن تذوقاً وانفعالا فقط، ولم يكن جهداً نظرياً خالصاً فقط، وإنما النقد :

- "لا يقاس دائما بمقياس الصحة والملاءمة للتطبيق، وإنما يقاس بمدى التكامل فى منهج صاحبه، فمنهج مثل الذى وضعه ابن طباطبا أو قدامة، قد يكون مؤسساً على الخطأ فى تقييم الشعر - حسب نظرتنا اليوم- ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكرى غير مختل، وعن هذا الموقف الفكرى يبحث دارس تاريخ النقد، ليدرك الجدية والجدة لدى صاحبه فى تاريخ الأفكار"(ص ١٠).

هكذا انطلقت قراءة "عباس" تبحث عن النقد فى حقيقته بوصفه

تعبيراً عن موقف كلى متكامل فى النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق أى القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تغنى إحداها عن الأخرى، وهى متدرجة على هذا النسق، كى يتخذ الموقف نهجًا واضحًا مؤصلًا على قواعد - جزئية أو عامة - مؤيداً بقوة الملكة بعد قوة التمييز" (ص ١٤). وما دام النقد بهذا المعنى، وما دام التراث العربى ظل تراثًا شفويًا حتى تأصلت قواعد التأليف "الذى يهيىء المجال للفحص والتقليب والنظر" (ص ١٤)، فإن النقد العربى كان عبارة عن مجموعة من الملاحظات تتحدث عن شئون خارجة عن الشعر نفسه، شئون متصلة بالعرف أو بالمعارف التى يتضمنها الشعر.

لقد كان التأليف فى التراث العربى البداية التى خلقت مجالاً صالحاً للنقد، ولكن التأليف وحده لا يستطيع أن يخلق نقداً منظماً. ويشير "عباس" فى المقدمة التى عقدها لقراءته، أن هناك عوامل أخرى تدخلت لتجعل من النقد العربى نقداً منظماً، أهم هذه العوامل جميعاً الإحساس بالتغيير والتطور، ولم يبدأ الإحساس بالتغيير والتطور إلا حين أخذت الأذواق تتحول عن النماذج القديمة إلى نماذج أخرى جديدة، وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد تنحنى أمام التيارات الجديدة أو تصطدم بها، وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت مستوياتها (ص ١٤، ١٥).

هذه المشكلات برزت - فيما يتصور "عباس" - حين عاش الأصمعى، ولكن التصاقه بالرواية واللغة لم يسمح له برؤيتها

بوضـوح. أمـا ابـن سـلام فكان على خـلاف الأصـمـعى، ولكنه حصـر نفسـه ضـمن إطـار "الثبـوت". واختـلف الجـاحظ عن الأصـمـعى وابن سلام، ولم يغض الطرف عن ذلك الصـراع بين القديم والحديث، لقد كان موقفه النقدى شيئاً جديداً بالنسبة إلى من تقدمه. هذا لا يمنع "عباس" أن يقرر أن النقد الأدبى ولد فى حضن الاعتزال (الجاحظ، بشر بن المعتمد، الناشئ الأكبر) والمتـأثرين به إيجاباً أو سلباً (ابن قتيبة، ابن المعتز) لقد دشن الاعتزال مقولة: "محض الحسن والقبح"، اسـتناداً إلى الأسـاس العـقلى الذى هو المرجع الأخـيـر فى التذوق. والاعتـزال - فيـمـا يظـن "عبـاس" - قدم السـيـئات التى علقت بالنقد الأدبى، فقد أصبح النقد والشعر كلاهما نشـاطين عقليين، وتحـولت مـهمـة الشـعر إلى تقديم المعرفـة، أما النقد فقد توجه إلى البحث عن المعانى وما يتبع ذلك من مشكلة السرقات الشعرية (ص ١٦ ، ١٧).

لقد كـانت مـواقف النقـاد المختلفـة فى تاريخ النقد العربى قرينة الإحسـاس بالتطور والتـغـيـيـر، لقد كـان هذا الإحـسـاس هو العـامل الخفى فى شـحذ هممـهم، يسـتوى فى ذلك ابـن قتيبة، وابن طباطبا، وقدامـة، والآمـدى، والقـاضـى الجرجـانـى، وابـن رشـيق، وعبـدالقاهر، وابن شـهيد، وحـازم القـرطاجنى، وابن الأثير. فلم يكـن واحد منهم إلا ويشـعـر أن الشـعـر فى أزمـة، وأنه يتـقـدم بآرائه لحلها. ولقد دفع هذا الإحـسـاس بالتطـور اتصـال هـؤلاء النقـاد - سلبًـا أو إيـجابًا - بأثر فكرى، كلامـى، أو فلسـفى، ممـا جـعل النقـد ينال حظًا من العمق، لأن ذلك الأثر الفكرى كـان دائمـاً كفـيـلاً بـتنظيم الإحـسـاس وتوجـيـهه فى منهج متميز المعالم. وعندمـا تضـاءل ذلك الإحسـاس بالتـغيير والتطور،

وبالأزمة الناشئة عنه (فيما خلا مثلين أو ثلاثة) أصبح النقد مدرسياً أو أسلم النقد إلى مسلمات أشبه شىء بقواعد البلاغة (ص١٨: ٢٤).

وينتقل "عباس" إلى شخصية الناقد كما تصورها العرب، ويشير إلى أن الناقد كان موجوداً فى كل مرحلة، فالنابغة كان ناقداً، وعمر بن الخطاب كان ناقدا، والرواة كانوا نقاداً، ولكن الحاجة إلى ناقد ذى منهج وقدرة على الفحص أثارها ابن سلام حينما عرض لقضية الانتحال. وكان ناقد "ابن سلام" يتميز بالبصيرة، وهذه البصيرة تأتى عن طريق الدربة والممارسة. وحين نشأت مشكلة الترجيح بين أبى تمام والبحترى، وجد هذا الناقد حتى أصبح هو الحكم الوحيد أو "المستبد"، هذا الناقد كما صوره الآمدى ليس عالماً وإنما هو كاهن "يدرك المنظور من وراء المنظور". هذا الناقد المستبد لقى قبولاً كبيراً خاصة عند من يشتغلون فى مشكلة الإعجاز مثل الباقلانى، ولقى قبولًا، أيضًا، عند القاضى الجرجانى عندما كان يتوسط بين المتنبى وخصومه. ويشير عباس فى نهاية حديثه إلى أنه ينبغى حين الحديث عن صورة الناقد فى النقد العربى ألا ننسى أن "الناقد الشاعر" كان هو النموذج الذى تنسب إليه الإجادة فى النقد، ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى "قدامة بن جعفر" فلم يكن شاعراً، وإنما تقديره أتى من وضوح منهجه ودقة مصطلحه، لا من خبرته النقدية بجمال الشعر. وما دام قد تحدد دور الناقد فى التراث النقدى وميز بحقوق خاصة به، فلا بد أن يكون له مصطلحه النقدى الخاص به، وكان هذا المصطلح يجمع بين مسميات البداوة، وألفاظ

المنطق والفلسفة، وتسميات الأزياء الحضارية (ص٢٤ : ٣٠).

ومثلما كانت المشكلات النقدية التى أثارها ذلك النقد أو التى أثارت النقد، مشكلات مزدوجة فى الغالب ذات حدين، كانت، أيضاً، القضايا النقدية قائمة على الازدواج. ويشير "عباس" إلى أهم تلك القضايا النقدية التى دار حولها النقد، ثم يعرض لبعض منها فى المقدمة ,أما الباقى فقد جرى الحديث عنه فى سياق القراءة بحسب مااقتضاه المنهج المرسوم. وبدا هذا العرض بقضية الوحدة فى القصيدة. لقد نظر النقاد العرب فى القصيدة العربية - الطويلة بنوع خاص - فوجدوها متعددة الموضوعات داخلها. فلم يستطع النقاد أن يتنكروا للموروث، فأخذوا فى إيجاد التسويغ لذلك التعدد، وكان كل حديث النقاد العرب عن الوحدة إنما يتم من خلال التكثر أى كيف تمثل القصيدة وحدة رغم ذلك التكثر؟ فابن قتيبة يدعو إلى الأخذ بالوحدة النفسية عند المتلقى، وابن طباطبا يرى أن الوحدة نتاج عمل ذهنى منطقى وتابعه النقاد فى ذلك، فشبهوا القصيدة بالنسج أو شبهوها بعمل الصائغ للخاتم أو السوار. إن هذا التصور - فيما يظن "عباس" لا يخرج عن صورة التكامل والتناسب، ولم يهتم النقاد بأنواع أخرى للوحدة مثل الوحدة النفسية عند الشاعر، أو الوحدة الصورية، أو الوحدة العضوية (ص ٣٠ : ٣٤).

وينتقل "عباس" إلى قضية الصدق والكذب فى الشعر، ويشير إلى تباين آراء النقاد فى هذه القضية، فمنهم من ربط الشعر بالصدق ونفى عنه الكذب مثل ابن طباطبا، وجعل الكذب سبباً لرفض الشعر. أما قدامة فقد نظر إلى القضية نظرة أخرى إذ جعل الكذب مرادفاً

للغلو، ورأى أن الغلو أفضل للشعر، وأيد من يقولون "أعذب الشعر أكذبه". ويختلف موقف الذين تأثروا بكتاب أرسطو عن موقف قدامة، فلقد نظروا إلى المسألة من زاوية جديدة، وهى إقامة المقارنة بين الأقاويل الشعرية وغيرها كالأقاويل البرهانية والخطابية. وقد عالج حازم هذه القضية بالإشارة إلى أن المشكلة لا علاقة لها بالشعر لأن الغاية منه تقوم على "التعجب" وليس يسأل فيه عن الصدق والكذب، فقد اتهم المتكلمين بأنهم حاولوا الغض من شأن الشعر فوصفوه بالكذب (٣٤ : ٣٦).

أما قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين، فقد كانت تسير فى النقد العربى القديم ضمن ثلاثة أطر، أولها: وهو دفاع الناقد عن الشاعر ولذلك ينكر الناقد التعارض بين الشعر والأخلاق، وثانيها: وهو إذا أخذ الناقد فى تحليل الشعر أو النقد التطبيقى، تحول بالنقد إلى المقاييس الأخلاقية، أما ثالثها: وهو علاقة الشعر بالتربية، فقد جعلوا الشعر (ماعدا قليلاً) مسئولاً عن التحول بالنفس نحو الشر (ص ٣٧ : ص ٣٨).

وقد كانت قضية السرقات هى القضية الأخيرة التى وقف أمامها "إحسان عباس" فى المقدمة، ويرى أن النقاد تفاوتوا فيما بينهم فى تناولهم لهذه القضية، ويشير إلى أن الآمدى والقاضى الجرجانى، وحازم تناولوا بدون حدة، أما البحث فيها على جانبها الآخر فكان مصحوباً بالغيظ والنقمة والتعصب المخنى. ويرى عباس أن الدافع إلى بحث هذه المشكلة فى النقد العربى هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته فى ميدان الاطلاع، ثم تطور الشعور

بالحاجة إلى البحث فى السرقات خضوعاً لنظرية - ربما تكون خاطئة - وهى أن المعانى قد استنفدها الشعراء الأقدمون، وأن الشاعر المحدث قد وقع فى أزمة، تحد من قدرته على الابتكار"(ص٣٩).

هكذا انتهت المقدمة التى عقدها "إحسان عباس" لقراءته، وقد قدم فيها نموذجاً لدراسة مجموعة من المشكلات بعينها، مثل الإحساس بالتطور والتغيير، وأثر الاعتزال فى نشأة النقد الأدبى وتطوره، وشخصية الناقد كما تصورها النقاد العرب، وبعض من القضايا المهمة فى تاريخ النقد، وينتقل بعد ذلك الإيجاز إلى الاستقصاء، فبدأ بـ "النقد الأدبى فى أواخر القرن الثانى".

لقد كان النقد العربى يدور فى مجال الانطباعية الخالصة والأحكام التى تفاضل بين بيت وبيت أو شاعر وشاعر، حتى أضبح درس الشعر جزءًا من جهود علماء اللغة والنحو، وتقررت لديهم جملة من القواعد الأولية فى النقد، ويجمل "عباس" هذه القواعد فى: مبدأ اللياقة، مبدأ الجودة المثالية، مبدأ الخضوع للعرف فى النظر للبيت المفرد، قاعدة الاستواء النفسى، ثم أخيراً قانون الشمول الخاطئ". ويشير "عباس" إلى أن الأصمعى كان مثًلا متميزًا بين الرواة، وقد هداه بصره الناقد إلى مواقف نقدية واضحة، ويعرض لثلاثة من هذه المواقف، أولها: الفصل بين الشعر والأخلاق، وثانيها: الفحولة، وثالثها: العناية بالتشبيه. ويرى "عباس" أن النقد حتى مطلع القرن الثالث كان قاصرا عن إدراك التغيير الذى أصاب الثقافة والشعر، ولذا كان الجو مهيأ لظهور الناقد الذى تتكافأ لديه صفتا القدم

والحداثة (ص ٤٥ : ٥٩).

وينتقل "عباس" إلى "المحاولات النقدية فى القرن الثالث" مؤكداً فى البداية أن "النقد الأدبى لم يفز بكتاب خاص مستقل فى هذا القرن، ولكن يجب أن نتحفظ فى إطلاق هذا الحكم، فنقول: "ذلك صورة ما وصلنا، إذ يبدو أننا يجب أن نفسح المجال لآثار قد ينفتح عنها باب المستقبل" (ص ٦٣). ويعرض "عباس" هذه الصورة مبتدئا بدور الناشئ الأكبر فى النقد، وتعريفه للشعر، ونظرته إلى موضوعاته، منتقلاً من ذلك إلى أثر الاعتزال فى النقد، وتأثير الاعتزال فى النقاد من غير المعتزلة. ثم يقوم بتصنيف المحاولات النقدية فى القرن الثالث إلى خمس فئات متباينة، أولها: المحاولات التى اهتمت بإبراز المعانى المشتركة بين الشعراء، وهذا الاهتمام أدى إلى تتبع السرقات، والذى أصبح فيما بعد من أكثر النواحى التى شغل بها النقاد. وثانيها: النقد الضمنى،والذى كان يهتم بشكوى النقاد من أن شعر المحدثين لا يجد الناقد فيه ما يبرزه للناس ويقربه إليهم، وكان هناك بعض المشتغلين بالشعر ممن لا يقفون موقف العداء من الشعر المحدث يحاولون أن يبرزوا هذا الشعر للناس بعمل مختارات منه، فجاءت "حماسة أبى تمام"، وحماسة البحترى" و"المنظوم والمنثور لابن طيفور"، وغيرها من كتب المختارات التى ظهرت فى هذا القرن. وثالثها: تلك المحاولات التى أعادت صياغة النظريات القديمة. فلقد وقف جهد العلماء والرواة عند حدود البيت المفرد أو تعداه إلى استبانة صفة عامة فى طبيعة الشعر، وهذا الجهد كان جهداً قاصراً عن الوفاء بحاجة النقد، وكان

بعض نقاد القرن الثالث مخلصين لهذا الجهد وحاولوا أن يطوروه لكى يقدموا حلًا للمشكلات الأدبية دون أن يتجاوزوا دائرة الشعر القديم (ص ٦٤ : ٧٧)، وأخذ عباس فى عرض هذه المحاولات والوقوف عندها تفصيلاً، فعرض لكتاب ابن سلام "طبقات فحول الشعراء" (ص ٧٨)، وكتاب أبى العباس ثعلب "قواعد الشعر" (ص٨٢). ورابع هذه الفئات: المفاضلة بين شاعرين، وكانت هذه المحاولات النقدية تدور حول كثير من النقد القديم، وكانت أصولها - أيضًا - بسيطة ساذجة، فهى تلخص الإعجاب لدى أحد متذوقى الشعر بشاعر دون آخر، والتى اتسع فيها القول بعد ذلك فظهرت واضحة فى كتاب "الموازنة" للآمدى ، ويتخذ "عباس" من رسالة أبى أحمد بن منجم فى المفاضلة بين العباسى والعتابى نموذجًا على هذا النوع من المحاولات (ص٨٧). أما النوع الخامس والأخير، فهى تلك المحاولات التى كانت تعتمد النظرة التوفيقية للصراع الذى نشأ بين القديم والمحدث من الشعر، الذى أنتج نظرات وآراء نقدية مهمة، ويعرض "عباس" لهؤلاء النقاد الذين اعتمدوا هذه النظرية، ويفرد لكل منهم حديثاً مستقلاً، فيبدأ بـ "أبى العباس المبرد" (ص ٩٠)، ومروراً بـ "الجاحظ (ص٩٤)، و"ابن قتيبة" (ص ١٠٤)، وينتهى بـ "ابن المعتز" (ص ١١٥).

وينتقل "عباس" إلى القرن الرابع، وإلى الاتجاهات النقدية فيه، ويشير إلى أن هناك ثلاثة أشخاص كانوا قوى دافعة فى توجيه النظرية الشعرية سواء كان فى الحدود النظرية أم فى الحدود التطبيقية. وهذه القوى أو الأشخاص الذين أشار إليهم "عباس" هم:

أبوتمام، وأرسطو، والمتنبى. ولذلك فإنه يقرر أن معظم النقد فى القرن الرابع ينبغى أن يدرس فى ثلاثة فصول: الصراع النقدى حول أبى تمام، والنقد فى علاقته بالثقافة اليونانية، ومعركة النقد التى دارت حول المتنبى. وعلى الرغم من ذلك فإن "عباس" لا يتجاهل جهوداً نقدية أخرى مثل محاولة ابن طباطبا فى "عيار الشعر" أو جهود الخطابى والرمانى والباقلانى التى توجهت إلى دراسة الإعجاز القرآنى، فلقد استخدمت جملة من المبادئ النقدية جديرة بالنظر والدرس (ص ١١٧ : ١٢٢). على هذا الأساس قسم "عباس" الاتجاهات النقدية فى القرن الرابع إلى خمسة مباحث، فبدأها باعتماد الذوق الفنى فى إنشاء نظرية شعرية، ويعرض فيها لمحاولة ابن طباطبا "عيار الشعر" ويرى أنها من المحاولات النقدية الأصلية التى اعتمدت كليًا على صفاء الذوق الفنى ، وهى تمثل موقفًا نقديًا متكاملًا وفى تكامله سر انفراده عن سائر المحاولات (ص ١٢٣).

وثانيها: الصراع النقدى الذى دار حول أبى تمام، وقد بدأ فيه بلمحة سريعة عن جهود النقاد فى القرن الثالث، والتى ورثها نقاد القرن الرابع وأمعنوا فيها. ويعرض عباس لجهود النقاد حول هذه الخصومة، فيقف عند رسالة ابن عمار القطربلى فى أخطاء أبى تمام (ص ١٤٨)، وانتصار أبى بكر الصولى له (ص ١٤٩)، ثم بشر بن يحيى النصيبى وجهوده فى الكشف عن سرقات البحترى (ص ١٥٢)، ثم يقف عند الآمدى وكتابه "الموزانة"، ويختتم هذا البحث بموقف الحاتمى من أبى تمام وكتابه "حلية المحاضرة" (ص ١٨٣).

وثالثها: النقد والأثر اليونانى، ويشير "عباس" إلى حركة الترجمة

فى القرنين الثانى والثالث، والتى قربت بين ثقافات مختلفة هندية وفارسية ويونانية وعربيية، وفتحت عيون المثقفين على مصادر علمية وفكرية جديدة، ويرى "عباس" أن هذه المصادر لم تترك أثرًا عميقًا فى البلاغة والنقد. أما هذه المترجمات فكانت تتصل اتصالا وثيقا بالخطابة والشعر، وكان حظ كتابى "الخطابة والشعر"،لأرسططاليس حظًا موفورًا. وفى القرن الرابع عادت فيه جهود المترجمين تتناول كتاب الشعر من جديد، فلقد ترجم أبو بشر متى بن يونس كتاب الشعر، وكانت ترجمته غير موفقة. وعلى الرغم من ذلك، فلقد أثرت فى النقد الأدبى. ويشير عباس إلى أن موضوع هذا المبحث هو الأثر اليونانى فى النقد الأدبى، فلم يقصر الحديث على كتاب الشعر أو كتاب الخطابة، وإنما عنى بأثر الثقافة اليونانية جملة ، ويأخذ فى عرض المحاولات النقدية التى كانت متأثرة بهذه الثقافة، فيبدؤها بـ "قدامة بن جعفر" وكتابه "نقد الشعر (ص ١٨٩)، ثم الفارابى ورسالته فى "صناعة قوانين الشعر" (ص ٢١٤). ثم أخيرا جهود أبى حيان التوحيدى وأصحابه من مفكرى القرن الرابع (ص ٢٢٨).

ورابعها: يخصصه للمعركة النقدية التى دارت حول المتنبى، ويشير "عباس" إلى أن الذوق العام أصبح أشد ميلا إلى الشعر المحدث، ويقبل أبا تمام مثلما يقبل البحترى. أما المتنبى فكان فى طريقته وشخصه مصدر حيرة كبيرة للذوق والنقد معًا، ولذلك نشبت حوله المعركة بين الأنصار والخصوم، وكان حصادًا قليل الغناء، لأن الخصوم أرادوا تحطيم شعر المتنبى انتقامًا من شخصه وتعاظمه وتعاليه. ويعرض عباس لتلك الجهود النقدية "خصوم وأنصار" التى

دارت حول المتنبى. ومن هذه الجهود، جهود الحاتمى (ص ٢٥٣)، ثم أبى العباس النامى، والصاحب بن عباد (ص٢٧٠)، وابن جنى وشرحه (ص ٢٧٧)، وابن وكيع التنيسى وكتابه "المنصف" (ص ٢٩٤)، ثم أخيرا القاضى على بن عبدالعزيز الجرجانى وكتابه "الوساطة" (ص ٣١٢).

وينتقل "عباس" إلى المبحث الخامس والأخير وهو "النقد وفكرة الإعجاز" ويشير إلى أن الجاحظ قد سبق النقاد جميعًا إلى اعتبار النظم سر الإعجاز. وكان الآمدى الذى احتكم إلى ما أسماه "طريقة العرب فى نقد الشعر" مهتدياً بذوقه إلا أن حسن التأليف يعود إلى الالتزام بهذه الطريقة. ولذلك يعتقد "عباس" بأنه التقى مع الجاحظ فى جعل جمال النظم مقياسًا للشعر الجميل. ولقد كانت نظرية الآمدى النقدية واعتمادها على إمكان الموازنة بين أثرين أدبيين سببًا فى دفع الناقد للوقوف أمام أثر يعجز الناقد وغيره، فلم لا تكون هذه الوقفة أمام القرآن، والكشف عن مواطن الإعجاز؟ ويعرض "عباس" لجهود النقاد فى هذه القضية مثل الرمانى (ص ٣٤٠)، والخطابى (ص ٣٤٣)، والباقلانى الذى فاقت جهوده جهود الآخرين (ص ٣٤٥).

وينتقل "عباس" إلى النقد الأدبى فى القرن الخامس. ويبدؤه بوصف طريق الشعر فى القرن الخامس. وهو طريق ينحو إلى السهولة والسطحية والعفوية والملاحة الموسيقية ومباشرة الموضوعات القريبة إلى النفوس والأذهان. ويضاف إلى ذلك أن الذوق الأدبى فى نهاية القرن الرابع كان يعانى من أزمة تحول اشتدت فى القرن

الخامس. هذا ما جعل نقاد القرن الخامس يشعرون بأزمة فى الابتكار والتوليد، فلقد عانى التاريخ الأدبى بعد أبى الطيب المتنبى من الفقر فى الابتكار والتوليد (ماعدا المعرى)، وكان قلق الناقد موجهًا إلى العلاقة بين الشعر والتكسب. وإذا كان الشعر قد وصل إلى هذا المستوى فإن "عباس" يشير - أيضًا - إلى أن النقد لم يتطور إلى مستويات جديدة، وكرر الحديث عن قضايا نقدية قديمة مع تطوير جزئى فى هذه القضايا ويرى "عباس" أن دراسة الاتجاهات النقدية فى هذا القرن ينبغى أن تدرس طبقًا للأقاليم إيثاراً للتبسيط، فبدأها بالنقد فى مصر والمشرق، وقسمه إلى أربعة مباحث (ص ٣٦١ : ٣٧٢). أما المبحث الأول، فيعرض فيه لـ "استمرار المعركة النقدية حول المتنبى" فلقد كان المتنبى محورا للجهود النقدية فى القرن الخامس، ويكتفى "عباس" بعرض ما يمثل هذه الصورة العامة بين النقاد المتفاوتين الذين اتخذوا المتنبى محوراً لدراستهم، ومنهم: أبو منصور الثعالبى (ص ٣٧٤)، وأبو سعد محمد بن أحمد العميدى (ص ٣٧٧)، وأبو العلاء المعرى (ص ٣٨٧). والمبحث الثانى يخصصه لنظرية عمود الشعر فى صورتها المتكاملة (ص ٣٩٨). والمبحث الثالث: يعرض للنقد العربى وكتاب الشعر، مشيراً إلى جهود ابن سينا فى هذا المجال (ص٤١١). أما المبحث الرابع والأخير فهو: النقد وفكرة الإعجاز، وقد خصه للحديث عن عبدالقاهر الجرجانى أكبر متحدث عن الإعجاز فى القرن الخامس (ص ٤١٩).

وينتقل "عباس" بعد ذلك إلى "النقد الأدبى فى القيروان فى القرن

الخامس"، مشيراً إلى أن القيروان كانت مركزًا علميًا وأدبيًا، وبلغت نهضتها فى زمن باديس الصنهاجى وابنه المعز. وكانت هذه النهضة ذات أثر فى نمو حركة النقد الأدبى، ويضاف إلى ذلك ما انتقل إليهم من الثقافة المشرقية (الطرق الشعرية والنقدية). ثم يبسط "عباس" الحديث عن النقاد، فذكر منهم عبدالكريم النهشلى (أستاذ ابن رشيق) وكتابه "الممتع فى علم الشعر وعمله" (ص ٤٤٠)، وابن رشيق وكتابه "العمدة" (ص ٤٤٤)، وابن شرف القيروانى ورسالته "أعلام الكلام" والتى نشرت باسم "رسائل الانتقاد" أو "مسائل الانتقاد" (ص ٤٦٠)، ويختتم "عباس" كلامه عن مدرسة القيروان أيضًا مشيراً إلى أن محاولاتها اشتملت على "تعليل المؤثرات النفسية بعد إذ كانت هذه المؤثرات تؤخذ على جملة كأنها قضية تقبل التسليم" (ص ٤٦٩).

ويصل عباس إلى النقد الأدبى فى الأندلس فى القرن الخامس، مؤكداً أن النقد الأدبى فى الأندلس قبل القرن الخامس لم يستطع أن يرتفع إلى المشكلات النقدية الكبرى التى دارت فى النقد المشرقى، ويعرض "عباس" بعد ذلك للأسباب التى ساعدت على استقواء النقد (ص ٤٧٢)، ثم للمجالات الكبرى للنقد فى الأندلس متخذاً من ابن شهيد وابن حزم نموذجاً للنقد فى القرن الخامس، فهما يعدان طليعة الحركة النقدية، ويأخذ بعد ذلك فى عرض آراء ابن شهيد فى النقد (ص٤٧٦)، وابن حزم وجهوده النقدية (ص٤٨٤).

وينتهى "عباس" من القرن الخامس منتقلًا الى السادس والسابع، بادئاً الحديث عن النقد الأدبى فى الأندلس، ويشير إلى أن الأندلس

اضطلعت بكثير من مهمة النقد فى هذين القرنين، كما اضطلعت بتطوير فنى الموشح والزجل اللذين كانا يتطلبان مقاييس نقدية جديدة ملائمة. ويرى "عباس" أن النقد الأدبى فى هذين القرنين لم يتجاوز الأندلس إلا فى مصر بحكم كونها متأثرة بالأدب الأندلسى مثلما هى متأثرة بالتيار البلاغى المشرقى. ويأخذ عباس بعد ذلك فى عرض الجهود النقدية فى هذين القرنين بادئا بـ "ابن خفاجة" ومثله الشعرية العليا (ص ٤٩٧). و"الاشتركويى" ومقاماته اللزومية (ص ٥٠٠)، وابن بسام الشنتريني وكتابه الذخيرة، والعودة إلى ابن حزم (ص ٥٠١)، وابن عبدالغفور ونشاطه النقدى (ص ٥٠٩)، والمواعينى والريحان والريعان (ص ٥١٣). وابن رشد وكتاب الشعر (ص ٥٢١)، والشقندى ورسالته فى المفاضلة بين الأندلس المشرق (ص ٥٣٠)، وابن دحية وكتاب المطرب (ص ٥٣٢)، وابن سعيد (ص٥٣٢)، والرندى وكتابه الوافى فى نظم القوافى (ص ٥٣٨)، ثم أخيرا حازم القرطاجنى، والذى يعد ملتقى الروافد العربية واليونانية جميعاً (ص ٥٣٩).

أما النقد فى مصر والشام والعراق فى القرنين السادس والسابع، فإن "عباس" يرى أنه ليس من السهل أن يفرد كل قطر من هذه الأقطار بحديث منفرد عن النقد الأدبى لأن هناك وحدة أدبية ونقدية تجمع بين النقاد جميعًا من حيث النشأة والثقافة، فهم يمثلون ذلك الامتزاج الثقافى بين هذه الأقطار جميعًا. وإذا كان النقد فى الأندلس يسير خطوات تحاول أن تربط بين اتجاهين فى النقد بين عربى ويونانى، فإن نقاد الأقطار كانوا "يتجافون عن كل أثر للثقافة

اليونانية ويتمسكون بما يعتقدونه "أصالة متفردة" للنظرة العربية فى مجال الشعر والنقد" (ص ٥٧٥). ولذلك كانت هناك عودة قائمة على الاختيار المحدد لمصادر معينة تمثل التيار العربى للنقد. ويعرض "عباس" لجهود النقاد، أو ما أطلق عليه "المدرسة المصرية فى النقد" ومنهم: ابن سناء الملك وأثر "القاضى الفضل" فيه، الذى كان يحتل دور المعلم والراعى للأدباء فى مصر (ص ٥٨١)، والقاضى ابن جبارة وكتابه "نظم الدر فى نقد الشعر" (ص ٥٨٦)، وابن ظافر الأزدى وتعليقه على قصيدة لابن شهيد الأندلسى (ص ٥٨٠)، وزكى الدين أبى الإصبع وكتابه تحرير التحبير (ص ٥٩١)، وينتهى "عباس" من المدرسة المصرية بتلخيص دورها فى النقد العربى (ص ٥٩٢)، وينتقل إلى ضياء الدين بن الأثير وكتابيه "المثل السائر" و"الجامع الكبير" (ص ٥٩٢). ثم ينهى هذا العرض بكتاب "نظرة الأغاريض" للمظفر بن الفضل (ص ٦٠٨).

ويختتم "إحسان عباس" قراءته بفصل عن "النقد فى القرن الثامن" ويخصصه لابن خلدون والنقد الأدبى، ويشير إلى أنه "ليست لدينا صورة متكاملة عن النقد الأدبى فى الأندلس أثناء القرن الثامن، وكل ما لدينا شذارات أو إشارات إلى شىء من النشاط النقدى" (ص ٦١٥). ولقد كان ابن خلدون فيما يرى "عباس" أعظم ناقد فى هذا العصر، على الرغم من أنه لم يمارس النقد الأدبى، ولم يمنحه من جهده العلمى الكثير، فلقد أفاد من شيوخه ومن ثقافته الشخصية وتجربته الذاتية فى الشعر والنثر، ويأخذ "عباس" فى عرض آراء ابن خلدون التى تدور حول حملته على الإكثار من البديع (ص ٦١٦)،

وذم حشد المعانى فى البيت الواحد (ص ٦١٨)، والالتزام بطريقة العرب، وخروج المتنبى والمعرى عنها (ص ٦١٨)، ثم الملكة الشعرية وكيفية تكونها عن طريق الحفظ (ص ٦١٩)، وتفضيله لبلاغة الإسلاميين على بلاغة الجاهليين بسبب القرآن (ص٦٢٢)، وطريقة النظم وصورة القوالب فى البناء (ص ٦٢٣)، وتعريف ابن خلدون للشعر (ص ٦٢٤)، والفصل بين الشعر والنثر (ص٦٢٥)، والبواعث على قول الشعر (ص ٦٢٦)، ومشكلة اللفظ والمعنى (ص٦٢٧)، والشعر نشاط مشترك لا ينفرد به العرب (ص ٦٢٨). ويرى عباس أن مجموع آراء ابن خلدون فى النقد "مستمدة من تجربته الخاصة ومن التيار العربى الخالص فى النقد الأدبى. وأنها موصولة بمفهوماته الاجتماعية، وليس لها صلة بالمؤثرات اليونانية أو حتى بالمفهومات الكبرى عند حازم التى تمثل تزاوجًا بين التيارين النقديين" (ص ٦٢٩).

هكذا انتهت قراءة "إحسان عباس"، وقد عرضها الباحث عرضًا موجزًا اكتفى فيه بعرض الموضوعات الرئيسة التى دارت حولها القراءة. وعلى الرغم مما بذله "إحسان عباس من جهد مضن فى عملية التعرف الشمولية للنص / التراث، فإنها طرحت مفهومًا للتاريخ يقف عند حدود التعرف على سياق النص النقدى القديم فقط. أو على حد تعبيرها إقامة كيان للنقد العربى. هذا المفهوم يجعل من النص / التراث واقعًا هناك منفصلًا عن حاضر القارئ. ومهمة المؤرخ/ القارئ تنحصر فى تعبيد الحدود الفاصلة بين الماضى والحاضر، بحيث تجعل هذه الحدود صورة الماضى صورة مغايرة

للحاضر وفى الوقت نفسه تجعل من الحاضر صورة مغايرة للماضى، وتغيب - بطبيعة الحال - علاقة الاتصال والتفاعل بين الماضى والحاضر. إن التراث النقدى أو التراث العام لا يمكن النظر إليه بوصفه كتلة من المفاهيم والأحداث والقيم مستقلة تتمتع بالوجود التاريخى المغاير، بحكم كونها منتمية إلى زمن تاريخى معين، وسياق معرفى معين، وإنما ينبغى النظر إليه بوصفه موجوداً بالفعل وبالقوة معًا على مستوى التفكير والوعى به.

إن عملية الفصل بين الماضى والحاضر (التراث/القارئ) يجعل من عملية القراءة عملية تعرف فقط على النص النقدى القديم وشروطه المعرفية والتاريخية، ويقلص فى الوقت نفسه أحد الأبعاد الإشكالية لعملية القراءة الذى يؤسسه سؤال لماذا نقرأ التراث؟ ولذلك لم تكن القراءة إعادة إنتاج لهذا النص طبقًا لشروطه المعرفية والتاريخية وطبقًا لشروط القارئ المعرفية والتاريخية، وإنما كانت مهمومة بإقامة كيان للنقد الأدبى عند العرب أو "الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة"(١٩)، كما يقول "جابر عصفور" بحق.

أما مسألة الحياد التاريخى التى توسلت بها القراءة ظاهريًا والتى تؤكد أن المعالجة تحتكم إلى إطار من القيمة يكشف عن الموقف الفكرى الكامن وراء العملية النقدية فى التراث النقدى، من حيث إنه يتساوى مع هذا التوجه النقد النظرى مع النقد التطبيقى فإن القراءة لم تخف انحيازها الباطنى إلى النقد النظرى، وفى الوقت نفسه أشارت بأصابع الاتهام إلى النقد التطبيقى. ولذلك فإن ابن المعتز ناقد انطباعى (ص ١١٥)، والآمدى "بسبب ضعف الثقافة

الفلسفية" كان "يضيق ذرعًا بالموضوعية. ويستسلم إلى تعليقات تأثرية فيها الكثير من الإسراف فى الحمل على الشاهد وفيها التجنى" (ص١٧٤). أما قدامة، فإنه "يقف موقف العالم فى النقد، ويصنف كل شىء بمنتهى الدقة والوضوح. وآمن بأن النقد يقوم على نظرية محددة. لقد أراد أن يكون معلم النقد فى تاريخ الأدب العربى" (ص ٢٦٤)، وحازم القرطاجنى ملتقى الروافد العربية واليونانية جميعاً، وقد كان ناقداً يتصف بالشمولية التى تميزه عن غيره من النقاد، و"حاول" أن يفيد من الاتجاه الفلسفى المبنى على كتاب أرسطاليس، ومن آثار النقاد العرب سواء منهم من تأثر بالثقافة اليونانية أو لم يتأثر"(٥٦٩).

وعلى الرغم من كل ذلك، يبقى لـ "إحسان عباس" جهده الذى بذله مخلصًا لعملية التعرف على النقد العربى القديم من القرن الثامن، وتجاوزه عن أخطاء القراءات السابقة عليه، وفتحه لآفاق جديدة سارت عليها قراءات كثيرةمن بعده .

(٥)

كان موضوع هذا الفصل هو رصد وتحليل للقراءات التاريخية، وعرض الباحث لصور ثلاث، كانت أولاها:

قراءة شكرى عياد لأثر أرسطو طاليس فى النقد العربى القديم، وكانت هذه القراءة، - كما أشرت سلفًا - تحاول أن تدشن القطيعة مع نمطين قرائيين، طارحة نوعًا جديداً من القراءة لا يخلص إلا لفهم الماضى لا الحكم عليه. وانتهت بالتراث النقدى إلى موضوع

طبيعى ينطبق عليه ما ينطبق على جميع الموجودات الطبيعية من حيث النشأة والتأثر والنمو والاندثار.

أما الصورة الثانية: وهى تلك النوع من القراءة التاريخية التطورية، وقد مثلت لها بقراءة "محمد زغلول سلام": تاريخ النقد العربى"، وهذه الصورة اختلفت كثيراً عن قراءة "شكرى عياد" الموضعية، فحرصت على أن تقدم التراث النقدى فى منحنى تطورى يبدأ وليداً ساذجًا وبسيطًا ويتطور فيصل إلى الفتوة، منتهيًا إلى الضعف والشيخوخة والوهن. ولا فرق فى ذلك بين قراءة "سلام" وقراءات أخرى مماثلة تسير على ذلك المنحى، فـ "بدوى طبانه: فى قراءته: "دراسات فى نقد الأدب العربى، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث" (١٩٥٣)، يشير إلى ذلك المنحى، ويقرر حين قرأ فن النقد الأدبى عند العرب أن :

"هذه صفحات درست فيها فن النقد الأدبى عند العرب، وبحث فيها عن نشأته وليداً على شفاه الجاهليين، ومتأثراً بالحياة الإسلامية، ومزدهراً إبان ازدهار العربية وآدابها فى خلافة بنى العباس"(٢٠).

ولا يختلف ذلك الخطاب القرائى كثيراً عن خطاب "شوقى ضيف" فى البلاغة تطور وتاريخ" (١٩٦٥) الذى يدرس:

"بلاغتنا درسًا منظمًا بحيث ترتب حياتها على منازل التاريخ، بحيث تتضح معالم تطورها فى كل منزلة، ومن دورة زمنية إلى دورة، ومن جيل إلى جيل"(٢١).

أما الصورة الثالثة: فهى ذلك النوع من القراءة الشمولية

التاريخية، التى مثلت لها بقراءة "إحسان عباس" "تاريخ النقد الأدبى عند العرب"، هذه القراءة على الرغم من أنها تفادت عيوب القراءات التاريخية السابقة عليها، واعتمدت على الاحتكام إلى أساس شمولى فى النقد، فإنها دشنت حدوداً تفصل التراث عن الحاضر، وكأن كلاً منهما يبدو معزولاً عن الآخر، وانتهت بالتراث النقدى إلى كتلة معرفية مغلقة على نفسها تاريخياً وأنطولوجياً أدت دورها المعرفى والتاريخى على السواء.

هذه الصور أو القراءات لا استثناء لأى منها، سواء كان ذلك بلغة "التاريخ الصرف" شكرى عياد، أو "شتات النقد العربى" زغلول سلام، أو منازل التاريخ "شوقى ضيف"، أو "إقامة كيان للنقد العربى" إحسان عباس، سقطت جميعًا أسيرة فكرة الحياد التاريخى، الذى يفصل القارئ عن مقروئه، يشدد على تاريخية المقروء ويلغى تاريخية القارئ، يكتب عن الماضى وأطواره وينفى الحاضر وتغيراته، يقيم كيانًا للنقد العربى القديم، ولا يعنى بإقامة كيان للنقد العربى الحديث. هذا الحياد التاريخى لم يحدث مطلقًا فى أية قراءة من القراءات السابقة، وإنما تهتك فى قراءة "شكرى عياد" وانتهى إلى أحكام قرائية مضادة - فيما أظن - لأحكام قراءة "مندور" ، وانتهى عند "زغلول سلام" و"شوقى ضيف" وآخرين إلى تقليد واتباع وتلخيص للأحكام القرانية التى طرحتها قراءات فترة ما بين الحربين، وانتهى عند "عباس" إلى حكم قرانى يعبد الهوة التى تفصل ماضى النقد العربى عن حاضره.

هذا الحياد التاريخى هو ما أوقع هذه القراءات جميعًا فى مأزق

يكمن فى أن النص/ التراث يقع متمركزًا بين حدث إنتاجه، وحدث إعادة إنتاجه، سياقه التاريخى والمعرفى، وسياق القارئ التاريخى والمعرفى. فإذا كان الحياد التاريخى أدى بهذه القراءات إلى حدث إنتاجه، فإنها لم تتخلص مطلقًا من حدث إعادة إنتاجه، وقلصت هذا الحدث فى صورة مضادة أو تقليد أو تعبيد الهوة التى تفصل بين الماضى والحاضر. ولذلك، فإن هذه القراءات - فيما أظن - لم تنتج معرفة جديدة بالنص / التراث مبنية على أساس الجدل بين تاريخ النص وتاريخ القارئ.

وإذا كانت قراءات عصر الإحياء تلبست بنزعة الاستعادة أو التعليم فى آلية تحرض عليها أو تغرى بها إشكالية النهضة، ففقدت تاريخ قراءتها كما فقدت تاريخ مقروئها، وإذا كانت قراءات فترة ما بين الحربين تلبست بالآخر/ الغرب ومنتجه النقدى فى آلية تسقط على النص / التراث فقلصت وابتسرت تاريخ مقروئها كما نفت تمامًا تاريخ حاضرها واستبدلته بتاريخ الآخر / الغرب، فإن هذه القراءات التى أطلقت على نفسها صفة التاريخية هى قراءات لا تاريخية أيضًا، على الرغم من تلبسها بنزعة تاريخية علمية "شكرى عياد" أو تطورية "زغلول سلام" و"شوقى ضيف"، أو شمولية "إحسان عباس" لأنه لا وجود لتاريخ صرف متعال أو تطورى أو شمولى بمعزل عن تاريخ قارئ، وتاريخ إعادة صنعه وتشكيله، وبالقدر نفسه لا وجود - أيضا - لتاريخ للماضى بمعزل عن تاريخ للحاضر، فكلاهما عملية متكاملة. إن المؤرخ/ القارئ لا بد أن يكون على وعى بالكيفية التى يصبح فيها التاريخ تاريخًا للحاضر بقدر ماهو تاريخ

للماضى. إن هذا يعنى أن التاريخ هو الإحداث النشط للاتصالات بين الماضى والحاضر، الذى يمكن من أن نستجوب الماضى طبقا لظروفنا الخاصة، وننظر إلى هذا الاتصال على أنه إشكالية فى حد ذاته(٢٢).

الهـوامـش

(١) أمين الخولى: مناهج تجديد، ص ١٤٣.

(٢) السابق، ص ٩٥.

(٣) نفسه، ص ٩٢.

(٤) نفسه، ص ٩٣.

(٥) نفسه، ص ٨٨.

(٦) نفسه، ص ٨٩.

(٧) نفسه، ص ٨٩، ٩٠.

(٨) أرسطو طاليس: كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية بقلم (شكرى عياد)، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢. وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن البحث حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(٩) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى، دار المعارف بمصر ١٩٦٤، ص ٥، وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن البحث حين الاقتباس أو الاستشهاد .

(١٠) نشر هذا الجزء تحت عنوان: تاريخ النقد العربى، من القرن الخامس إلى العاشر الهجرى، دار المعارف بمصر، بدون تاريخ.

(١١) نشر هذا الجزء تحت عنوان: النقد العربى الحديث، أصوله، قضاياه، مناهجه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٤.

(١٢) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربى من القرن الخامس إلى العاشر الهجرى، ص ٥.

(١٣) السابق، ص ٥

(١٤) R.G. Collingwood, The Idea of History, Revised Editon, with

Lectures 1926 - 1928, Edited with an Introduction by Jan Van Der Dussen, Clarendon Press, Oxford 1993,P.215

(15) Ibid, P. 246

(16) Paul ricoeur, The Reality of the Historical past, Marquette University Press 1984, PP. 9-10

(17)جابر عصفور : قراءة التراث النقدى، ص ٨٩ ,

(١٨) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، نقد الشعر، من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى، دار الثقافة، الطبعة الخامسة، بيروت ١٩٨٦، ص ٩، وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(١٩) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، قبرص ١٩٩٠، ص ٩

(٢٠) بدوى طبانة: دراسات فى نقد الأدب العربى، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٦٥، ص ٣

(٢١) شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥، ص ٥,

(٢٢) راجع :

Claire Colebrook, New Literary Histories, New Historicism and Contem porary Criticism, Universth Press, Manchester and New York 1997, P.207.

الفصل الرابع

القراءات الحداثية

"تنبثق الحداثة من اللحظة التى تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعى على طرائقها المعتادة فى الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هى حضور متعين فاعل فى الوجود، أم إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هى حضور مستقل فى الوجود"

"جابر عصفور"

(١)

يشير مصطلح "الحداثة" Modernism فى الفكر الغربى إلى الملامح الجديدة والمتميزة للموضوعات والأشكال والمفاهيم والأساليب فى الأدب والفنون الأخرى، التى تنقض وتهدم المعايير والاتجاهات التقليدية(١). أما مصطلح "ما بعد الحداثة" Postmodernism فإنه يعانى - كما يرى "إيهاب حسن" - من التقلب الدلالى، فليس

ثمة إجماع بين الباحثين على معناه، فبعضهم يربطه بـ "الطليعية" Avant-gardismأو حتى بـ "الطليعية الجديدة" neo-avant-gardism، فى الحين الذى يراه البعض مساويًا تمامًا لمصطلح "الحداثة"(٢). وإذا كان "إيهاب حسن" أشار إلى الدلالة المتغيرة المتقلبة لمصطلح "ما بعد الحداثة"، فإن "ليوتار" يرفض عملية تحقيب التاريخ الثقافى فى الصورة التى ترسمها اللاحقة "مابعد" Post، أو اللاحقة "ما قبل" -Pre، لأن الحداثة تتضمن بالضرورة إعادة كتابة أو على حد قوله إن الحداثة: "تتضمن فى نفسها دفعًا وتحريكًا وتحريضًا لتتجاوز نفسها إلى حالة أخرى غير حالتها"(٣).

ومهما يكن الأمر حول مصطلح "الحداثة" فى الفكر الغربى، أو ما طرحه "أدونيس" من أن الحداثة العربية لا يصح أن "تبحث من منظور غربى وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث فى أفق الفكر العربى، أصولاً وتاريخًا، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفى إطار القضايا التى أثارتها أو نتجت عنها"(٤)، فإن نواة هذه الدلالة سواء كان ذلك فى الفكر الغربى أو الفكر العربى هى التأكيد على فعل المجاوزة، وعدم الركون إلى المألوف والمعتاد فى كل شىء ، أو على حد عبارة "ليوتار" السابقة إن الحداثة تتضمن بالضرورة إعادة كتابة ومن ثم إعادة تأويل وقراءة طبقًا لمقررات جديدة تمامًا من أجل مجاوزة حالتها إلى حالة أخرى غيرها. هذه المقررات الجديدة تضع المعرفة وطرق إنتاجها فى مناخ الأسئلة، وتبدأ "من انقسام الوعى المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتًا فاعلة وموضوعًا منفعلًا، ذاتًا فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذى هو

هى من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى"(٥).

وإذا كانت قراءات التراث المختلفة - منذ عصر النهضة إلى هزيمة يونيو (١٩٦٧) على وجه التقريب - لم تتوجه إلى أن تضع التراث موضع المساءلة وإنما توجهت إلى استعادته بصورة تسقط الماضى على الحاضر، لتعيش زمن التراث نفسه فى آلية تلغى فى المقابل زمن الحاضر ومشاكله، أو تسقط حاضر الآخر/ الغرب على التراث فى صورة شوهت التراث وحاضر الذات معًا، وفى الحالين "محو للشخصية. فى الحالين، عقل مستعار وحياة مستعارة، فهذه الثقافة لا تعلم استهلاك الأشياء وحدها، وإنما تعلم كذلك استهلاك الإنسان"(٦)، أو توجت هذه القراءات إلى كتابة نوع من التاريخ يتوسل بالحياد العلمى الواهم الذى يفصل فصلًا تامًا بين التراث والحاضر، فألغت التاريخ نفسه وفاعليته، التى هى نهاية الأمر فاعلية الاتصال الخلاق الذى يضيف من خلاله اللاحق إلى السابق. ومن ثم برز نمط قرائى جديد "حداثى" يطمح إلى إعادة التأسيس والكتابة، ولم يكن هذا الطموح يتوجه إلى الاستعادة أو الإسقاط أو كتابة نوع من التاريخ الصامت بقدر ما كان يتوجه إلى الانتقاد والتنوير والمجاوزة، متسلحًا بوعى يعترف بأن :

"ما أنتجه أسلافنا فى مختلف الميادين ليس كله قادرًا على الإجابة على مشكلاتنا الراهنة، أو على إفادتنا فى تحقيق كشوف معرفية جديدة. وهذا لا يعنى إنكارًا لقيمتهم ودورهم فى تاريخية إنتاج المعرفة، وإنما يعنى التوكيد على أننا نجابه اليوم قضايا

ومشكلات لم يعرفوها، ولذا يتحتم أن نقاربها بطريق مغايرة.. إن بقاءنا فى أشكال المعرفة وحدودها، ومقارباتها القديمة، إنما هو خروج من حاضر المعرفة، ومن المعرفة ذاتها. فمثل هذا البقاء لا يعنى، بالضرورة، المحافظة على تراثنا أو التمسك بأصالتنا.. وإنما هى، بالأحرى، الطاقة الدائمة فى الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز فى اتجاه المستقبل، اتجاه عالم يتمثل الماضى ويمتلكه معرفيًا، فيما يستشرف مستقبلًا أفضل"(٧).

هذا الوعى المتمرد أوالضدى – فيما يرى "جابر عصفور" ـ علامة فارقة من العلامات التى تؤسس الشروط الملازمة للحداثة(٨). هذا الوعى نجده عند قراء كثيرين للتراث، برزوا منذ العام السابع والستين أو قبله بقليل، مؤكدين أن حداثة الفكر تعنى فى المقام الأول أن "يفكر فى ما لم يفكر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يكتب حتى الآن"(٩)، وأن الحداثة فى الثقافة العربية هى "مسألة الفكر العربى فى حواره مع نفسه، ومع تاريخية المعرفة فى التراث العربى"(١٠)، ولذلك يستلزم هذا الحوار النظر فى بنى الحياة العربية، وبنية التفكير العربى، من أجل مجاوزة "المبنى التقليدى" أو يستلزم هدمًا "للبنية القديمة التقليدية" من أجل عملية التغيير. هذا الهدم لا يعنى كما يقول أدونيس :

"الارتباط بماضٍ غير الماضى العربى، أو السقوط فى تراث غير التراث العربى، وإنما يعنى تجاوزه بأدواته ذاتها. وفى هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست فى الذهن، بل فى التجربة. والتجربة الحقيقية الحية هى ما تؤدى عمليًا إلى تغيير العالم. وهكذا

تكون النظرية الصحيحة وعيًا بممارسة عملية تستهدف هذا التغيير"(١١).

ولا تختلف لغة "الهدم" عند "أدونيس" عن لغة استعادة التراث عند "عبدالسلام المسدى"، الذى يرى أن:

"مقولة الحداثة عند العرب أغزر طرافة وأكثر خصبًا إذ تتنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل فى التفكير المعاصر. وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعوهم إلى "قراءته" - على حد عبارة المنهجية الراهنة - ومعنى ذلك أن العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضورى لديهم، ولكن على أنه ملك افتراضى يظل بالقوة ما لم يستردوه. واسترداده هو استعادة له. واستعادته حمله على المنظور المنهجى المتجدد وحمل الرؤى النقدية عليه، حتى لكأن الاستعادة عند العرب اليوم مقولة قائمة بنفسها تكاد لا تعرف وجوداً عند سواهم على النحو الذى هى عليه عندهم. ومن رام الوقوف على القوعد التأسيسية فى هذه المقولة كفاه النظر إلى غائيتها وهى فك إشكالية الصراع بين القديم والجديد. فمقولة الاستعادة تنفى الديمومة إذ هى تكسر الزمن"(١٢).

وربما لا يختلف "الهدم" واستعادة التراث التى تنفى الديمومة عن إعادة الكتابة للتاريخ الثقافى العربى عند "الجابرى" الذى يحرص على:

"إعادة كتابة تاريخنا الثقافى بصورة عقلانية وبروح نقدية، لأنه من خلال ممارسة العقلانية النقدية فى تراثنا نكتب عقلانية أصيلة وجديدة، عقلانية ستكون هى التربة الصالحة، الفتية الخصبة، التى

تستطيع حمل مبادئ وأسس العلم المعاصر"(١٣).

وربما - أيضًا - لا يختلف هؤلاء جميعًا فى الهدف عن "حمادى صمود" الذى حرص على:

"مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه فى ذاته واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التى يتضمنها، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التى يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها فى تغذية النقاش القائم، حولنا، فى هذه القضايا"(١٤).

هؤلاء القراء جميعًا لا استثناء لواحد منهم دون آخر يشتركون فى هدف إعادة التأويل والقراءة طبقًا لمقررات جديدة سواء كان ذلك بلغة الهدم "أدونيس"، أو حمل التراث على المنظور المنهجى المتجدد وحمل الرؤى النقدية عليه "المسدى"، أو إعادة الكتابة بصورة عقلانية وبروح نقدية "الجابرى"، أو محاضرة مظاهر الحداثة فى التراث "صمود". إن إعادة التأويل والقراءة قرين مظاهر الحداثة من حيث هى: "الشك، والتجريب، وحرية البحث المطلقة، والمغامرة فى اكتشاف المجهول وقبوله"(١٥)، هؤلاء القراء جميعًا حرصوا على زلزلة القيم والمعايير الكابتة، مستبدلين بمفهومات: المطلق، واليقين، والإجابة الثابتة، والمنتهى، مفهومات: النسبى، والشك، والسؤال الدائم، واللا منتهى. هذا يعنى أن سؤال المعرفة وسؤال الحقيقة يظل سؤالًا مفتوحًا، ويعنى أن المعرفة لا تكتمل، وأن الحقيقة بحث دائم. وعلى الرغم من وجود التباين والاختلاف فى إستراتيجيات القراءة ذاتها، التى تباعد بين "أدونيس" و"المسدى" أو بين "الجابرى و"صمود"، وعلى الرغم، أيضًا، من وجود التباين فى الحقل المعرفى الذى تتوجه

إليه كل قراءة، فإنهم جميعًا يقعون ضمن إطار القراءة الحداثية، على النحو الذى تغدو معه كل قراءة منها - كما يقول "جابر عصفور" - قراءة :

"انتقادية تثويرية فى آن، منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب، والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية فى العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى "التجاوز" وإلى "الإبداع" دون "الاتباع"، ومن ثم تضع التراث فى مناخ الأسئلة التى تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه، محطمة بذلك سطوة التناقض مع الحداثة"(١٦).

ضمن هذا الإطار - أيضًا - انطلقت قراءات التراث النقدى الحداثية. وسوف يبدأ الباحث عرضها بقراءة "مصطفى ناصف": "نظرية المعنى فى النقد العربى" (١٩٦٥).

(٢)

أشرت فى الفصل الثانى من هذا البحث إلى النقد الأدبى فى فترة ما بين الحربين، الذى اضطلع بجملة من المفاهيم النقدية دارت حول النص الأدبى وسياقاته التاريخية، والاجتماعية والنفسية، مما جعل النقاد ينظرون إلى هذا النص بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية. وتجاوز الأمر هذا الحد حين تحدث النقاد عن الأثر الذى يخلقه العمل فى ذات الناقد، ومحاولة إعطاء هذا الأثر قيمة نقدية توجه تفسير هذا العمل. وربما كان مايشغل عقل الناقد - فيما أظن - فى تلك الفترة هى محاولة التوفيق بين الدراسة العلمية

(التاريخية/الاجتماعية/النفسية) والدراسة الانطباعية التأثرية. كان ذلك واضحًا عند "أحمد ضيف"، و"طه حسين" وغيرهم من نقاد تلك الفترة.

وفى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات كانت هناك محاولات أخرى تجتهد فى أن تقوض تلك المفاهيم السائدة عن النص والمبدع والتلقى، وإحلال مفاهيم جديدة مغايرة، فلم يعد النص مرآة للمجتمع والبيئة، ولم يعد مرآة لنفسية منتجه، ولم يعد النقد - أيضًا - تعبيراً عن انفعالات وتأثرات الناقد التى يشعر بها إزاء العمل، وإنما أصبح ينظر إلى النص بعيداً عن سياقاته المختلفة التى أنتجته، واستقلاله التام عنها، بوصفه بنية لغوية إستاطيقية فى المقام الأول. وأصبحت مهمة الناقد هى الكشف عن تلك المقومات التى تجعل من ذلك النص نصًا مستقًلا.

كانت بداية هذه المحاولات كتاب "الصورة الأدبية" (١٩٥٨) لـ "مصطفى ناصف"، وكتاب "ما (هو) الأدب" (١٩٦٠) لـ "رشاد رشدى". لقد كانت مهمة الكتاب الأول، فيما يظن ناصف، هى طرح المشكلات المتعلقة بالصورة الأدبية التى لا يعرفها النقد القديم، "أما نقدنا المعاصر فكثيرا ما يضل فى أوهام، وألفاظ معبودة، وكثيراً ما تعلو العناية بالجانب الخارجى من نظرية الأدب على الكشف المطمئن لعناصره ومقوماته الذاتية"(١٧). إن المهمة - فيما أظن - كانت محاولة لإحلال منظومة من القيم النقدية فى بحث الصورة محل منظومة أخرى. ولم يشأ "ناصف" أن يقف طويًلا أمام التراث النقدى، واكتفى بالتأكيد على أن النقد العربى القديم لم يحفل بالقوى

النفسية ذات الشأن فى إنتاج الشعر(١٨)، وهرع سريعًا إلى بحث موضوع الصورة الأدبية فى النقد الحديث، أو بالأحرى "النقد الجديد" الذى شغل نفسه بالنص أكثر من عنايته بأى شىء آخر يدور حول النص.

أما الكتاب الثانى ، فقد نظر "رشدى" إلى النقد العربى فوجده واقعًا تحت التأثير الطاغى للنقد العلمى والانطباعى، وكان عليه أن يكتب هذا الكتاب من أجل الدفاع عن الأدب، "والأساس الذى يقوم عليه الدفاع أن الأدب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى، وليس مجرد أى كلام يدعو إلى فكرة أو يسجل حقيقة أو يرى خبراً"(١٩).

ودلف "رشدى" فى دفاعه عن الأدب إلى منجزات النقد الجديد الذى ظهر فى عشرينيات هذا القرن فى إنجلترا وأمريكا(٢٠). وراح يحدثنا، كما تحدث إليوت، ورتشاردز، وبروكس، وتيت، ورانسوم، عن بلاغة العمل الأدبى، وموضوعية الأدب، والأدب والحياة، والشكل والموضوع، ومعنى العمل الأدبى، والأدب والعلم، ثم أخيراً عن مدارس النقد الأدبى، منتهياً من هذا كله إلى أن النقد الجديد كان يستهدف تحليل العمل الأدبى من ناحية بنائه ونسيجه، هذا التحليل:

"يزيدنا علما به دون أن يخرجنا عنه، أما تفسير العمل فى ضوء آرائنا والانطباعات أو الظروف التى أحاطت به والعوامل التى أثرت فى إنتاجه فكل هذه الأشياء لا تقربنا من العمل الأدبى بل تبعدنا عنه"(٢١).

وإذا كان "مصطفى ناصف" فى كتابه "الصورة الأدبية" لم يعبأ كثيرًا بالنقد العربى القديم، وكان "رشاد رشدى" معنيًّا بنقل الأصول

التى قامت عليها حركة النقد الجديد، فإن "مصطفى ناصف" فى قراءته "نظرية المعنى فى النقد العربى"(١٩٦٥)، كان معنيًا بقراءة التراث النقدى وبنوع خاص "مسألة المعنى" فى ذلك التراث، مقيمًا - فيما أظن - جدلًا بين الأفكار القديمة والأفكار الحديثة التى دارت حول هذه المسألة. إن الحاجة بدت ملحة - فيما يظن "ناصف" إلى فكرة تمييز الأفكار بعضها من بعض. ولقد تناول النقد العربى كثير من الباحثين، وأضاءوا السبيل، ولكن ما يزال للأفكار التى حاول "ناصف" طرحها فى هذه القراءة مكان، "إن التراث العربى وبخاصة فى المجال التطبيقى، أعنى الشروح والتفسيرات، ما يزال بكرًا قابلًا لدراسات كثيرة عن المعنى وطرق كشفه"(٢٢).

هكذا انطلقت قراءة "مصطفى ناصف" لنظرية المعنى فى النقد العربى تبحث عن تمييز الأفكار بعضها من بعض. وإذا كان فعل التمييز يتضمن - على المستوى اللغوى- فعل العزل والفصل(٢٣)، فإنه لا يعنى أن ثمة فصلًا وعزلاً للخطاب النقدى القديم عن الخطاب النقدى الحديث، وإنما يعنى أن النقد العربى ملىء بالعبارات الغامضة، وعلى القارئ أن يواجه هذه العبارات الغامضة بصبر كبير، وربما تحل الثقافة الحديثة هذه المشكلة، ولا يعنى - أيضًا - أن تتم قراءة التراث النقدى بمعزل عن دراسات أخرى تختلف عنه، وإنما ينبغى "أن يفهم النقد العربى القديم فى ضوء دراسات تختلف عنه ولكنها تلقى عليه ضوءًا كبيرًا مثل النحو والفقه وتفسير القرآن الكريم" (ص ٨). إن فعل التمييز لا يتضمن - هنا - فعل الفصل والعزل، وإنما يتضمن فعل المراجعة، و"ليس من العيب أن تراجع

معانى العبارات الشائعة فى النقد العربى القديم فضلا عن الحديث. هذه المراجعة تحررنا من سلطة الغموض، وتجعلنا أقرب إلى التفكير المنطقى السليم"(ص٩).

لقد بدأ "ناصف" قراءته بفصل يدور حول "نظام الكلمات"، مشيرًا إلى أن "عبدالقاهر الجرجانى" انتهى بعد مراجعته أو قراءته لاستعمال المتقدمين لعبارات غامضة فضفاضة إلى ما يشبه نظرية خاصة فى تنظيم الكلمات أو معنى العبارة الأدبية. إن "عبدالقاهر"، كما يرى ناصف، شغل بالعبارة الأدبية كما شغل غيره من النقاد على الإجمال، وقد شابه قليل من الشك فى قدرة النحو العربى على التعرف على مستويات المعنى، ولكن "عبدالقاهر" لم يستطع أن يهدم مفهوم النحو للعبارة أو المعنى الجزئى، وإنما حاول أن "يفرق بدقة بين معانى الصيغ والعبارات فى ظل الغرض الذى يقصد إليه الشاعر" (ص ١٣). ولذلك فإن كتاب "عبدالقاهر"، فيما يظن "ناصف"، محاولة للتعرف على بعض التفصيلات الخاصة بالترابط بين الكلمات، "وأثر ذلك فى تسديد فهمنا وأحكامنا المتعلقة بالعبارة الأدبية. هذا الترابط لم يدرس دراسة مفصلة من قبل، ولذلك ظلت الصورة الدقيقة للمعنى غير واضحة فى ذهن الناقد فضًلا عن النحوى. وبعبارة أوضح: كان معنى العبارة يبحث بحثًا مجملًا، ولكن عبدالقاهر أدرك الحاجة إلى بحث أكثر تفصيلا ووفاء. وتفصيلات المعنى التى أهملها النقاد فضلا عن النحاة تفصيلات مهمة" ص(١٤).

لقد ذهب "عبدالقاهر" إلى تصحيح بعض المفاهيم المتوازنة التى

تدور حول العبارة، وراح يطرح فكرة تنظيم الكلمات وربطها، فإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى، ولذلك فإن "عبدالقاهر" يرى أن تنظيم الكلمات عنصر مهم فى بحث الاستعارة الذى يجب أن يتم فى ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة فى تكوينها (ص ١٥).

لقد كان أهم شىء فى بحث "عبدالقاهر"، فيما يظن "ناصف"، ما ألح عليه حين خاطب اللغويين والنحاة بمثل ما خاطبهم به الجاحظ من قبل: إن اللغويين والنحاة ليسوا أصحاب بصر بالشعر، وهم مولعون بحصر النشاط اللغوى فى قواعد تحفظ وتطبق. ولكن "عبدالقاهر" لا يعنيه ما يعنى النحاة واللغويين وإنما يعنيه أننا "باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة، وليس لهذ الجدة نهاية" (ص ١٧). ولذلك حرض "عبدالقاهر" الباحثين على محاولة قراءة الشعر العربى فى ضوء هذه الفكرة (ص ١٨).

ويترك "ناصف" عبدالقاهر قليلًا ليفحص موضوع نظام الكلمات الذى عنى به النحاة والنقاد واللغويون السابقون بدرجات متفاوتة، ويرى "ناصف" أن مصدر هذا الاهتمام كله هو علاقة اللغة العربية بالحياة، فلقد اختلط العرب بغيرهم، وبدأت اللغة العربية تتعرض للتغيير، وكان لا بد أن تتفاعل مع سائر اللغات التى لقيتها، ويعرض "ناصف" لجهود النحاة (القراء) واهتمامهم بفكرة التركيب (ص٢٠)، ومفسرى القرآن (ص ٢١)، وكتب البلاغيين (ص ٢٤)، ثم البيئة الفنية (ص ٢٥)، ثم أخيراً لجهود المتحدثين عن بلاغة القرآن الكريم (ص ٢٧).

ويعود "ناصف" مرة أخرى إلى "عبدالقاهر" ويعرض خلاصة

موقفه من بلاغة العبارة القرآنية. لقد لاحظ "عبدالقاهر" أن "الصرفة" قد لقيت بعض الرواج فى عصره، وأن أصحاب الصرفة لم يكن لهم فى فهم اللغة والفن مكان ملحوظ، وقولهم إن الله صرف العرب عن معارضة القرآن يدل بوجه ما على العجز عن مواجهة النص. وقد رفض "عبدالقاهر" القول بالصرفة، وكان مدفوعًا إلى القول بأن الإعجاز مصدر تأليف العبارة. لقد كان عبدالقاهر أشعرى المذهب، وتنظيم العبارة موضع عناية الأشعرى، ولكن الأشعرى لا يركن إلى هذا التنظيم وحده، ولذلك فإن "عبدالقاهر" بتر كثيرًا من أطراف قضية ترابط الكلمات، والدافع إلى ذلك _فيما يظن "ناصف" - هو التمسك بحرفية معنى الإعجاز (ص ٢٨:٣٠).

ويرى "ناصف" أن "عبدالقاهر" تصور موضوع النحو تصورًا مثيراً، ولكنه حين أخذ فى بلورة فكرته العامة سبح فى أودية كثيرة غير خصبة. إن "عبدالقاهر" متأثر بالطريقة البصرية إلى حد كبير، والطريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى. إن البصرى لا يعطى استقلالاً للنص، وعلى خلاف ذلك طريقة الكوفيين، ولذلك فإن بحث اللغة لم يكن سوى ظواهر مثل: التوكيد والتنكير والتعريف، والمعنى ليس ما يعنى "عبدالقاهر"، و"إنما موضوع البحث هو تلقى المخاطب - العنيد غالبًا - لهذا المعنى. ذلك أن الثقة بين المتكلم والمخاطب مفقودة لغير سبب ظاهر من طبيعة النص ذاتها. والواقع أن ما شغل "عبدالقاهر" من المعنى ذو طابع دينى، ففى الجو الدينى وجدله يكون الاتهام معقولًا إلى حد ما". إن عبدالقاهر - فيما يظن "ناصف" - تواردت فى ذهنه مجموعة خواطر ذات علاقات متشابكة بين المعنى

فى النحو، والمعنى فى الزخرفة، والمعنى فى جماليات الشعر (ص ٣١:٣٥).

وينتقل "ناصف" إلى الفصل الثانى من قراءته والذى عنون له بـ "الصورة العارية والصورة المنمقة"، ويخصصه لمشكلة اللفظ والمعنى. ويبدؤه بمقولة الجاحظ المشهورة: المعانى مطروحة على الطريق يعرفها العربى والعجمى، القروى والبدوى وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير. ويرى "ناصف" أن النقد العربى كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ. لدينا المعنى السابق على المجاز أو المعنى المكشوف على حد عبارة الآمدى، وتأتى العبارة فتخرج هذا المعنى وتبرزه بقوة ودقة أكبر. أو بعبارة أخرى: المعانى مطروحة على الطريق، ويأتى ما نسميه حس التأليف وروعة اللفظ فيزيد المعنى المكشوف بهاء ورونقًا. إن هذه العبارات جميعًا، فيما يظن ناصف، "تنطوى تحت مفهوم واحد هو مفهوم الصورة العارية والصورة المنمقة. المعنى مكشوف أو عارٍ والصورة المنمقة هى حسن التأليف أو براعة الألفاظ. لدينا أصل وتحسين، فكلمة الألفاظ يراد بها تحسين المعنى العادى حتى يبدو خلابًا. حينما نصل إلى هذه النتيجة يبدو مفهوم المعنى العادى فى النقد العربى مضطربًا غير مقبول" (ص ٣٨:٣٩).

ثم يدلف "ناصف" إلى مفهوم اللغة فى العصور الوسطى فى الشرق والغرب على السواء، والذى يلتقى مع مفهوم الثوب أو الكساء هذا المفهوم يتطابق تمامًا مع مقولة الجاحظ المتداولة التى يرى فيها أن الشأن فى جودة اللفظ وحسن التعبير، وإقامة الوزن، والشعر

صياغة وجنس من التصوير. فى كل ذلك تعد اللغة مجرد كساء نغطى به أفكارنا، "هناك إذن ثنائية تتعمق التفكير فى اللغة. إزاء ذلك، المبنى أو اللفظ أو الخارجى والمعنى أو الداخلى. هذا يضاف إلى المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه أو كما يلبس الإنسان ثوبه.. اللغة إذن كساعى البريد يحمل الرسائل إلى أصحابها ثم يذهب خاليًا بعد ذلك إلى بيته. وفلاسفة العرب أنفسهم قالوا بهذه الفكرة التى سمعت صداها" (ص ٤٠:٤١).

ولم يختلف "عبدالقاهر" عن الجاحظ فى فهم اللغة، لقد قرأ عبارة الجاحظ كما قرأها كل مثقف، وقال إن المعنى يشبه فضة الخاتم، وصنعة الخاتم تشبه اللفظ أو التأليف. "عبدالقاهر" على الرغم من أنه أحدث ضجة كبيرة لكنه لم يخرج على الفلك القديم. هذه الطريقة توثق معنى الإشارة إلى شىء سابق، ولذلك فإن معانى النحو لم تكن سوى تحسين للشىء الساذج كما قال من قبل "عبدالقاهر" كل باحث. والباحثون بعد عبدالقاهر يعيشون فى الإطار نفسه، كلهم يعنيه أن يستخرج كل ما فى عبارة الجاحظ القديمة، هذا يعنى، كما يظن "ناصف"، أن "فاعلية الذهن أو اللغة لا أثر لها. والقوة الإنسانية الخالقة تهمل فى النقد العربى كما أهملت فى سيكولوجية أرسطو من قبل. ولم تكن لغة الشعر عند الناقد العربى موضعًا لتأمل قوة الخلق عند الإنسان. بل إن قوة الخلق لم تدرس من الناحية الأنثروبولوجية أو السيكلوجية فى الفكر العربى. وبعبارة أخرى إن جميع الباحثين يرون أن المعنى فى الشعر هو هو فى خارجه، وأن الخلاف محصور فى "طرز" أو "حواش". هذه الطرز تسمى أحيانًا

إيجازًا، وأحيانًا استعارة، وتسمى أحيانًا توكيدًا وأحيانًا قصرًا أو حصراً"(ص٤٣ : ٤٧).

إن نظام الصورة المنمقة، كما يظن "ناصف"، يشكل معنى التفكير البلاغي في الشرق والغرب. فدلائل الإعجاز قائم على فكرة التوضيح و تحقيق المعنى، وكل بحث في نشاط اللغة يتحول إلى نوع من التوثيق والإثبات. ولذلك فإن "عبدالقاهر" جعل من الشعر نوعًا من المنطق التخييلي وأصبح مدار "البحث في الشعر وفقًا لهذه النظرية محصوراً في تفصيلات جزئية لا شك أنها أثرت في إفساد معنى القراءة الأدبية.هذه التفصيلات اهتم بها "عبدالقاهر" كما اهتم بها الباحثون المتقدمون جميعاً (ص ٤٩ : ٥١). لقد كان مفهوم الصورة المنمقة يختصر فهم النقد العربي لمسألة المعنى، والصورة العارية، كما يرى "ناصف"، هي التعبير الموافق للمنطق. والنحو هو منطق اللغة وهو مطابق لمنطق العقل. أما الدلالة اللغوية فهي دلالة منطقية أيضا، فالإنسان في اللغة والشعر حيوان ناطق في نظر النقاد القدماء (ص ٥٢). وإذا كان مفهوم الصورة المنمقة والصورة العارية قد حكم منطق التفكير البلاغي والنقدي، فإنه حكم - أيضًا - أي بحث في طبيعة الدلالات أو الموازنات أو أجناس الشعر وأعراضه. إن الفكرة تطل عليك من قرب أو بعد بنسب مختلفة، ولا فرق أساسيًا بين كاتب وكاتب (ص ٥٥).

ويتساءل "ناصف" لماذا كان عبدالقاهر مشغوفًا بفكرة المديح؟ إن كل معنى في النص هو أسلوب في المدح وأسلوب في الذم، ويصبح المدح هو بنية اللغة وبنية النحو بالإضافة إلى كونه بنية الشعر. ويرى

"ناصف" أن "كل ما أراده عبدالقاهر من تجديد النحو هو أن يتسع صدره لمزيد من التماس هذه الفكرة فى أساليب التعبير المألوفة فضلًا على الشعر، وتصبح كل شئون المعنى فى خدمة المدح. ولذلك فإن النحو وفلسفة اللغة فى التراث العربى قد زيفت اللغة تزييفًا شديداً وجرى الباحثون عن معانى اللغة ونحوها فى نفس الأفق الذى جرى فيه النقاد. كل شىء عدا المديح الصرف من الممكن أن يؤول إليه بعد وقت قصير أو طويل. هذا هو المبدأ الذى يطبقه النقاد والمدافعون عن النحو والمعنيون بشئون اللغة والمعنى على الإجمال" (ص ٥٩، ٦٠).

وينتقل "ناصف" إلى الفصل الثالث من قراءته والذى عنون له بـ "فلسفة المعنى" مشيرًا فى بدايته إلى أن النقد العربى القديم لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعًا من الحقيقة خاصًا به، يمكن أن ينافس ويتميز من الحقيقة التى تطرحها الفلسفة أو الدين. إن المجتمع العربى لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه شىء يستطيع فى جوهره أن يقدم معرفة ثابتة. إن المعرفة ذات طابع فلسفى، وذلك الطابع الفلسفى هو الذى حكم دراسة المعنى، إن المعنى فى الشعر هو الماهية التى تحدث عنها أرسطو، والماهية أو الجوهر تدرك عن طريق العقل المحض. لقد كان النقد العربى يبحث عن فكرة المعنى فى ضوء فكرة الماهية أو قل "المعنى هو الماهية، والماهية ملتبسة بالأشياء، تكتسب عن طريق الملاحظة، والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة. ومن خلال ذلك نستطيع أن نقول إن المعنى الذى أدركه هؤلاء النقاد عن أفكار ذات طابع حسى" (ص

٧٢:٧٠).

إن نظرية المعنى فى الشعر تقوم على التمييز بين الجوهر والعرض فى النقد العربى القديم. إن اللغوى والناقد لا يأبه إلا بالجوهر، هذه هى خلاصة فلسفة المعنى فى النقد العربى القديم. إن الناقد القديم ينظر إلى المعنى واللغة نظرة قاصرة، والمعنى الذى يتحدث عنه يعتبر ضرباً من الاختصار والتعرية. والناقد الحديث ينكر فى بحث اللغة والمعنى آثار الثنائية، "الاختصار والتعرية عند المحدثين وفاء وكمال عند المتقدمين. والمتقدمون يفرقون بين الجوهر والعرض، بين الدائم والمتغير، ويفرقون بين الصفة ونقيضها، ويقسمون كل شىء أقساماً، ولذلك يصبح الاختصار الذى يزعمه اللغوى أو الناقد الحديث منهجاً صحيحاً فى المعرفة عند القدماء .. أرسطو سيد العالم القديم، ولكن فرويد هو رمز العالم الجديد. من الواجب إذن أن يلاحظ هذا التناقض. فإذا بعث ناقد قديم واستمع إلى وصفك للمعنى لبدا له أن المسخ الذى ترميه به هو صنيعك أنت، لأنك كفرت بتعاليم أرسطو وتعاليم الفلسفة التى عاشت دهراً طويلاً (ص ٧٤ : ٨٠).

وينتقل "ناصف" إلى الفصل الرابع من قراءته والذى عنون له بـ "المقارنة والتفاعل"، مشيراً فى البداية إلى أن دراسة الاستعارة تدعو إلى التعليق على طبيعة اللغة التصويرية عامة، إنه ينبغى أن يتسع لها الوصف الفلسفى الشامل للغة. إن الاستعارة، كما يرى ناصف، ليست زينة، وإنما هى- على العكس- جزء أساسى من نظرية المعنى، إن الكتابات التقليدية تطرح فكرة أساسية مؤداها أن التعبير

الاستعارى يستعمل بدلاً من تعبير حرفى معادل له، وهذا ما يطلق عليه "ماكس بلاك" نظرية الاستبدال فى الاستعارة. أى إن الاستعارة حلت محل مجموعة من العبارات الحرفية. وشبيه بذلك الصورة الأخرى التى تشيع فى الدراسات العربية القديمة. إن الاستعارة فى تصوير البلغاء هى استعمال اللفظ فى غير ما وضع له لغرض المشابهة، وبعبارة أخرى: إن الاستعارة مقارنة مضغوطة مبالغ فيها. فى هذا التصور تحتل فكرة التشبيه أهمية بالغة القيمة، ويفترض التصور - أيضًا - أن التشابه قائم موجود قبل اللغة الاستعارية، والاستعارة - إذن- تأتى لتشير إلى هذه العلاقة السابقة. أما النظرية الجديدة فى بحث موضوع الاستعارة فهى نظرية التفاعل، و"خلاصتها أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفتين تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تسندهما معًا، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلهما". لا بد إذن أن نبحث موضوع الاستعارة فى هذا الضوء الجديد، فنحن "إذا عبثنا بفكرة المقارنة وأولينا نظرية التفاعل عناية أكبر بدت العبارة البسيطة أغنى وأعقد مما تصورنا من قبل" (ص ٨٤ : ٩٠).

أما الفصل الخامس فقد خصصه "ناصف" لفكرة الموازنة بين المعانى ورد بعضها إلى بعض، وتعقب أسرة المعنى عند السلف والخلف جميعاً، والذى عنون له بـ "الإحساس بالماضى". ويبدؤه ناصف بمقولة يرى فيها أن أهم ظاهرتين فى النقد العربى هما: "تعقب المعانى والموازنة بينها وإسنادها إلى أصحابها، ومعرفة ما أخذه الشعراء من غيرهم. والظاهرة الثانية هى الحساسية اللغوية

الضخمة. فالنقد العربى يعنى بوصف الكلمات وتحسس مواقعها فى النفوس" (ص ٩٩). أما الظاهرة الأولى فقد ألف فيها كتبًا كثيرة، وهذه الظاهرة تتصل بظاهرة خاصة فى عقلية المسلمين، فهى عقلية، كما يظن "ناصف"، "تهتم بإسناد الأشياء إلى أصحابها. فالإسناد عمل جوهرى، المحدثون يهتمون بنسبة الحديث إلى صاحبه، واللغويون يعنون بنسبة المادة اللغوية إلى أصحابها، والمؤرخون فى بعض أطوار التاريخ يسلكون مسلكًا مشابهاً. هناك إذن معنى الرواية وإسناد الكلام إلى أصحابه، والاعتقاد بأن معنى الكلام أو قيمته ليست فى ذاته وحدها، بل هناك قيمة أخرى تنشأ عن الارتباط بشخص معين تقدم أو تأخر" (ص ٩٩).

إن النقد العربى نظر إلى الشعر على أنه تراث جماعة، تراث ينتمى إلى الأمة، ومن هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات وأصبح ينظر إلى الشعر العربى على أنه ضروب متقنة وغير متقنة من السرقات. إن ذلك يعنى أن هناك عناصر ثابتة أهم وأوضح من عناصر التطور. والنقد العربى لم يكن لديه مقاييس مقنعة استعملت فى التمييز بين المعانى، "كل ما لدينا هو الاهتمام بإيجاز بعض المعانى وإطناب بعضها، هو تضييق المعنى وتوسيعه، أو هو الانتقال من الجنس إلى النوع مثًلا على نحو ما كان يقول أرسطو فى تعريف الاستعارة" ص(١٠٢). إن "ناصف" يرى أن موضوع الموازنة هو موضوع الإحساس بالماضى، أو فكرة المقارنة التى تتسلط على عقل الناقد القديم، إن الشعر القديم كالفكرة الأصلية والشعر المحدث كالصورة الاستعارية، والعلاقة بين الشعر القديم والشعر الحديث

تقوم على المقارنة التى تحدثنا عنها من قبل. إن عملية المقارنة بين المعانى لن تؤدى إلى بيان التفاعل الناشئ بين مواقف الشعراء الماضية والحاضرة أو بعبارة أخرى إن مثل هذا التصنيف لا يمكن أن يفيدنا فى تبين وجوه التشابه والمخالفة بين تصورات الشعراء، بل لم يقصد به شىء من ذلك (ص ١٠٢ : ١٠٨).

أما الفصل السادس، فقد خصصه "ناصف" للبحث عن رموز التراث، وحاول أن يقدم فيه وجهة نظر تأويلية جديدة للأدب العربى (ص ١١٢). والفصل السابع خصصه لبحث جماليات اللغة بما تنطوى عليه من مظاهر الخيال الكامنة فى المستويات الدنيا من اللغة، والمهم من هذا البحث هو التأكيد على الموقف الاستاطيقى من اللغة الذى يقوم على تفتيت فكرة التوصيل (ص ١٤٤). أما الفصل الأخير فقد خصصه لمجموعة من الملاحظات حول الفهم الأدبى تؤكد موضوع المراجعة لأساليب فهمنا للنص الأدبى (ص ١٥٨).

هكذا انتهت قراءة "مصطفى ناصف" للتراث النقدى إلى تدشين نوع من القيم النقدية تختلف عن تلك القيم الموجودة فى التراث. ولم تكن القراءة محاولة لنفى التراث بقدر ما كانت محاولة لفحص جملة المفاهيم التى دارت حول مسألة المعنى. كان الفحص يتم فى إطار عملية إعادة التأسيس والمجاوزة، التى تضرب لكى تصل إلى بنية التفكير النقدى القديم، والتى حكمت تجليات نظرية المعنى فى التراث النقدى، أو بعبارة أخرى: إن القراءة محاولة جدل وتفاعل بين المنجزات القديمة والمنجزات الحديثة، أو بالأحرى منجزات النقد الجديد. وقد استطاع "ناصف" أن يتشكك فى جدوى المفاهيم القديمة

التى دارت حول مسألة المعنى فى الوقت الذى حرص فيه على وضع ملاحظات انتقادية تحرص على نوع جديد من المفاهيم .

كان هدف "ناصف" من هذه القراءة هو تمييز الأفكار بعضها من بعض، والتمييز لا يفترض علاقة الفصل والعزل، كما أشرت إلى ذلك سلفًا، وإنما يفترض أن ثمة أفكارًا تحتاج إلى مراجعة. والمراجعة - فى تصور "ناصف" - هى محاولة الوصول إلى بنية التفكير النقدى، ولذلك أهملت القراءة تفصيلات كثيرة فى النقد العربى القديم وأهملت أيضًا - فيما أظن - السياق التاريخى والفكرى لذلك التراث. صحيح كانت هناك إشارات قليلة وسريعة فى ثنايا القراءة إلى هذا السياق، ولكنها لم تقف طويلًا لفحصه جيدًا، وربما كانت عنايتها ببنية التفكير تقف مانعًا أمام فحص السياق التاريخى.

أما النقطة الأخرى فى هذه القراءة ، فهى أنها حصرت النقد العربى القديم فيما أنتجه "عبدالقاهر الجرجانى" ونقاد القرن الرابع السابقون عليه، وأشارت إشارات إلى جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين، واعتمدت كثيرًا على النقد التطبيقى الذى كان يعنى باستخراج المعنى من النص، ومفاهيم هذا النقد التى دارت حول مسألة المعنى. هذا الحضور لـ "عبدالقاهر" والنقاد التطبيقيين فى القراءة يتضمن غيابًا لمحاولات أخرى فى النقد النظرى، مثل محاولة قدامة، ومحاولة حازم القرطاجنى، صحيح أن القراءة أشارت إلى قدامة بوصفه ناقدًا سيئ السمعة (ص ٤٣).

وأشارت، أيضًا، إلى أرسطو وأثره فى عقل الناقد، ولكنها لم تقف أمام ذلك النقد وفحص الأفكار الخاصة بنظرية المعنى، وإنما

راحت ترصد النسق المجرد لنظرية المعنى فى النقد العربى التطبيقى ومحاولة مجاوزته وتأسيس نسق جديد يتم على أساسه فحص شئون المعنى. ولم يكن إهمالها للنقد النظرى دليلا على انحيازها للنقد التطبيقى ، فلقد وقفت من ذلك النقد موقفًا يصل إلى حد العداء معه ومع النسق الفكرى الذى يحكمه.

(٣)

إذا كانت قراءة "مصطفى ناصف" هدفت إلى تمييز الأفكار بعضها من بعض، فدلفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدى القديم، محاولة زعزعة هذا البناء والتشكك فى تجلياته التى عالجت مسألة المعنى، فإن قراءات "جابر عصفور" للتراث النقدى هدفت إلى فعل مراجعة التراث مراجعة لا يفارقها فعل المساءلة. ولا يتوجه فعل المراجعة المقترن بفعل المساءلة إلى التراث النقدى وحده وإنما يتجاوزه إلى التراث العام الذى يشمل حقولًا معرفية أخرى غير النقد الأدبى هذا من ناحية، ويمتد إلى الواقع الحاضر الذى تعيشه الذات العربية وصولًا إلى مساءلة الآخر ومنتجه المعرفى وهذا من ناحية أخرى. أو على حد عبارة "جابر عصفور" إن فعل المساءلة يمتد:

ليشمل كل شىء ابتداء من موروثاته الخاصة، مرورًا بممارساته المتنوعة فى علاقات هذا الواقع، وانتهاء بما يأتى من واقع آخر على الضفة المقابلة من البحر أو المحيط، أى ما يسعى إلى تعرفه عند غيره لا على سبيل النقل والاتباع وإنما على سبيل الإسهام فى الإنتاج"(٢٤).

هذا الفعل الكامن فى قراءات "جابر عصفور" للتراث النقدى يجعل من قراءاته جميعًا محاولة للإسهام الفاعل فى عملية إنتاج المعرفة، وفى تعبيد جسر الاتصال، بين الماضى والحاضر وصولًا إلى المستقبل. هذا الإسهام الفاعل يرفض الدخول إلى دائرة الاتباع والتقليد، ملحًا على دائرة الإبداع الذاتى التى "لا تجعل من المستقبل تكراراً لأى عهد من عهود البشرية السالفة، أو محاكاة لأية مرحلة من مراحلها، أو بعثًا أو إحياء لأى عصر من العصور الماضية التى تلوذ بها العقول الخائفة من منازلة تحديات العصر الذى يتسارع إيقاع تغيره بمعدلات غير مسبوقة"(٢٥).

طبقاً لهذا المبدأ القيمى تحركت قراءات "جابر عصفور" للتراث النقدى، متوثبة بعافية الحرية، وروح التجريب والمغامرة، واحترام حق الاختلاف والمغايرة، متمردة على الركون إلى المألوف والمعتاد فى كل شىء، مؤكدة مبدأ الفعل الابتكارى للذات العربية الذى:

"تتمرد به الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة فى الإدراك، كى تدرك ما لم تكن تدركه من قبل، أو ما كانت تعجز عن إدراكه لقصور طرائقها المعتادة وقدم أساليبها. دافعها فى ذلك هو مدى طموحها فى التطلع الى التقدم الذى لا تصنعه هذه الأنا إلا بانفتاحها على غيرها المختلف فى عالمها الخاص، وعلى غيرها المباين فى العوالم الأكثر تقدمًا حولها، لكن منظور الإطار القيمى الذى يخضع كل شىء فى عالم الأنا أو العوالم المباينة لعالمها إلى الوعى النقدى الذى يضع كل شىء موضع المساءلة، ولا يتقبل أى شىء على سبيل التقليد أو التكرار أو حتى إعادة الإنتاج، بل على سبيل الحافز الدافعى إلى

الاجتهاد والابتداع والإضافة والإسهام فى تطوير عمليات الإنتاج الخلاق الذى لم يعد مقصوراً على أمة دون غيرها"(٢٦).

هذا الفعل الابتكارى للذات العربية لن يتحقق - فيما يرى جابر عصفور" - إلا عندما يصبح فعل المساءلة فعلا شموليًا يبدأ من الذات وموروثاتها وينتهى بالآخر ومنجزاته، فى محاولة تنطوى - أساساً - على الإسهام الفاعل فى الإنتاج، وأداتها فى ذلك :

"عقل شاك لا يتردد فى مقاومة أى معتقد جامد أو مفهوم تسلطى أو خطاب قمعى أو أنظمة شمولية، عقل لا يكف عن مساءلة نفسه فى فعل مساءلة غيره، مدركاً أن المساءلة كالعقلانية وسيلة حتمية للتحرر من احتمالات الاتباع ومخايلات التبعية"(٢٧).

هذا المبدأ القيمى الذى يحرك فعل القراءة أو المساءلة تجلى فى قراءات "جابر عصفور" للتراث النقدى، والتى بدأها بقراءته الأثيرة عن "الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب"(١٩٧٣)، محدداً فيها ذلك المبدأ الذى يؤكد على الموقف النقدى من التراث، وفى هذا السياق يقول "جابر عصفور":

ولعلى لست بحاجة إلى القول بأن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث لا ينبغى أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدى منه، فى ضوء وعينا المعاصر، وما يؤرقه من مشاكل وقضايا. ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغير العصر وتطور قيمه، فالمهم أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا، ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا، لا مجرد صفحات موجودة فى كتب مطبوعة أو مخطوطة بالإشارة إليها"(٢٨).

ولا يختلف هذا الإطار القيمى الذى تحركت على أساسه قراءته الأولى عن قراءته الثانية، التى قرأ فيها "مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى" (١٩٧٧)، مؤكدا على الجدل بين الماضى والحاضر، دعماً للحاضر الذى هو نقطة البدء والمعاد، وأملاً فى المستقبل، لأن التراث:

"محصلة لصراع إنسانى، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد فكرية متباينة ومتعارضة يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة فى آن. وبقدر موقفنا من الحاضر نميل - بوعى - إلى الاختيار والتأكيد، والنفى والإثبات، وننحو صوب عمليات إعادة التفسير أو التشكيل"(٢٩).

هذا المبدأ القيمى الذى حكم قراءات "جابر عصفور" بداية من "الصورة الفنية" ومروراً بـ "نظرية الفن عند الفارابى" (١٩٧٥)، و "مفهوم الشعر" و"تعارضات الحداثة" (١٩٨٠)، وانتهاء بـ "قراءة محدثة فى ناقد قديم: ابن المعتز" (١٩٨٥)، جعلته ينظر إلى التراث النقدى فى "علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم التى ساهمت فى إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية.. مثل الفلسفة وعلم الكلام، واللغة والتفسير"(٣٠). ولم يكن هذا التعامل يعنى أن يوضع التراث النقدى هناك على المستويين المعرفى والأنطولوجى، بوصفه حدثًا تاريخياً انقضى وكف عن الوجود الفعلى، أو النظر إليه بوصفه كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم أدت دورها المعرفى والتاريخى على السواء، وإنما كانت تؤكد أن التراث النقدى، أو التراث العام، لا يمكن النظر إليه بوصفه كتلة معرفية مغلقة على نفسها تتمتع

بالوجود التاريخى المغاير، لأن التراث فيما يرى "جابر عصفور": "موجود بنا وفينا فى الوقت نفسه، فضلا عن أن وجوده الموضوعى لا يعنى انفصاله المطلق عنا، بل يعنى أنه - رغم بعده التاريخى - مازال يؤثر فينا بالقدر نفسه الذى نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بقدر ما نشكله"(٣١).

وإذا كان هذا المبدأ القيمى الذى ينطوى على فعل المراجعة الذى لا يفارقه فعل المساءلة قد حكم جميع قراءات "جابر عصفور" للتراث النقدى، من حيث إنها قراءات حداثية فى المقام الأول، فإنه لا يؤرقنا كثيراً ما طرحه "ابن الوليد يحيى" فى كتابه: "التراث والقراءة فى الخطاب النقدى عند جابر عصفور"(١٩٩٩) حول تصنيف قراءات "جابر عصفور" إلى ثلاثة أنماط قرائية هى: القراءة التحديثية، والقراءة التأويلية، ثم القراءة التشخيصية. ومثل للقراءة الأولى بـ "الصورة الفنية، والثانية بـ "مفهوم الشعر"، والثالثة بـ "قراءة محدثة فى ناد قديم". ويرى "ابن الوليد يحيى" أن القراءة الأولى عمد فيها "جابر عصفور" إلى "تحديث التراث" أى "عصرنة التراث" وكانت تحتكم إلى "ثقل النظرية النقدية المعاصرة دون مراعاة - فى أحيان - الحضور النصى للتراث، مما كان ينعكس سلباً على الحضور المتناص بين القارئ والمقروء"(٣٢). ويرى أن القراءة الثانية أعادت النظر فى "عصرنة التراث" التى طبعت القراءة الأولى، "وما نجم عنها من مسافة تولدت بين التراث فى تاريخيته وبين القراءة فى تاريخيتها، سيعيد الناقد النظر فى العلاقة التى توحد بين الطرفين دون أن يستبعد النظرية النقدية المعاصرة عن قراءته"(٣٣). أما

القراءة الثالثة، فهى قراءة مغايرة للقراءتين السابقتين، وهى تمثل "ذروة الوعى بمعطى القراءة طالما أنها تضعنا بشكل جلى أمام العلاقة الثلاثية القائمة بين القارئ والمقروءة والأنساق المعرفية التى تصل بينهما، هذا بالإضافة إلى أن كل عنصر من هذه العناصر أشبه ما يكون بالنقطة فى الدائرة"(٣٤).

قد يبدو صحيحًا أن القراءة الأولى اختلفت عن الثانية واختلفت الثالثة عنهما. ولكن الاختلاف لم يكن فى المبدأ القيمى الذى حكم قراءات "جابر عصفور"، وإنما كان فى الإستراتيجيات القرائية التى اختلفت فى "الصورة الفنية عن "مفهوم الشعر" واختلفت، أيضًا، عند قراءة "ابن المعتز". إن القارئ يتوسل بمخططات تتكيف لكى تعالج موضوع قراءتها، ولا يعنى أن يتغير النسق المعرفى الذى ينطلق منه القارئ. أما النقطة اللافتة للانتباه هى وضع "ابن الوليد يحيى" بطاقة لتوصيف كل قراءة على حدة، فلم تكن "الصورة الفنية" بحثًا عن عملية "عصرنة التراث" كما يدعى، وإنما كانت بحثًا فى تراث له ظروفه وطبيعته الخاصة، وما كان يؤرق "جابر عصفور" فى هذه القراءة هو البحث عن جوانب الأصالة فى هذا التراث، وجوانب الزيف فيه، والعلل والأسباب التى أدت إلى هذا أو تلك(٣٥). أما توصيف "ابن الوليد يحيى" لقراءة جابر عصفور" التى دارت حول "مفهوم الشعر" بأنها قراءة تاويلية، فنستطيع أن نقول إن قراءات "جابر عصفور" جميعًا قراءات تأويلية، ولا فرق فى ذلك بين "الصورة الفنية" أو "مفهوم الشعر" أو حتى قراءته لابن المعتز، لأنها جميعًا حرصت على تقديم معرفة جديدة بالتراث المقروء، تعتمد أساسًا على

عملية التفاعل بين النص وقارئه. أما القراءة الثالثة والتى وصفها بأنها قراءة تشخيصية، فما ينطبق عليها ينطبق على قراءاته الأخرى فمثلما شخص "جابر عصفور" الخطاب النقدى عند ابن المعتز، يمكن أن يقال بالكيفية نفسها إنه شخص مفهوم الصورة الفنية فى الخطاب القديم، ومفهوم الشعر فى ذلك الخطاب، ما دام القارئ محكومًا بمبدأ قيمى ينطوى على فعل المراجعة الذى لا يفارقه فعل المساءلة، ويؤسسه فى الوقت نفسه الوعى النقدى بالمقروء / التراث.

إن قراءات "جابر عصفور" جميعاً - فيما أظن" هى قراءات حداثية(٣٦)، من حيث هى قراءات يحكمها فعل المراجعة المقترن بفعل المساءلة. ويمكن للباحث، فى هذا السياق أن يعرض إحدى هذه القراءات، ولتكن "قراءة محدثة فى ناقد قديم: ابن المعتز"(٣٧)، لنتمكن من اكتشاف الكيفية التى قرأ بها "جابر عصفور "التراث النقدى".

يفتتح "جابر عصفور" قراءته المحدثة لابن المعتز، بالإشارة إلى أن أى قارئ لتراث ابن المعتز يستطيع أن ينتهى إلى نتيجة مؤداها: "أن الدوافع التى وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة مرتبطة ارتباطًا متعدد الأبعاد بالصراع الذى وقع بين "القدماء" و"المحدثين" فى القرن الثالث للهجرة (ص ١٥٣). ولكن ما تطمح إليه هذه القراءة المحدثة أن ترد هذه الجوانب المتباينة المتعارضة إلى قرانها المتحد، الذى تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، والتى تنطوى على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارساته الإبداعية. وتحاول القراءة أن تكشف من خلال النص الكامل عن

"الدلالات الأساسية التى تتسرب فى كل مستوياته والتى لا يمكن فهم دلالة أى مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية" (ص١٥٣). وإذا كان هدف هذه القراءة هو فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبى والبلاغى فى نص ابن المعتز الكامل، فإنه لن يتم لها ذلك دون إدراك العلاقة التى تصل المستوى النقدى البلاغى بغيره من المستويات الأخرى فى نص ابن المعتز الكامل، وتصل هذا النص الكامل بسياق أوسع هو سياق النص / التراث، لكى "تنطق التعارضات الحادة التى انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، فى مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسى الاجتماعى فى القرن الثالث من الهجرة" (ص ١٥٤).

أما صفة "القدماء" فى منظور هذه القراءة، فإنها تشمل أنصار الاتباع فى مستويات عديدة، "طريقة القدماء" فى أنواع الإبداع المختلفة، و"أهل النقل" فى مجالات الفكر المتعددة. أما صفة "المحدثين"، فتأخذ المعنى المضاد لصفة القدماء وتشمل أنصار الابتداع، "طريقة المحدثين" فى أنواع الإبداع، و"أهل العقل" فى مجالات الفكر. ويؤكد "جابر عصفور" على أن فهم أى مستوى من مستويات القطبين المتنافرين لن يتم إلا إذا فهمت علاقة التشابه بين هذا المستوى بنظيره فى قطبه المتجاوب وعلاقة التضاد التى تصل هذا المستوى بنقيضه فى القطب المتنافر. ولكى لا تفقد القراءة صفة التاريخية، فإن "جابر عصفور" يشير إلى أن هذا التضاد بين قطبى القدماء والمحدثين لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية وفكرية تقوم فى مطلق مجرد، "بل كان تضاداً تضرب أصوله بجذورها فى صراع

تاريخى متعين، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعًا وفكرًا، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية" (ص ١٥٤).

ويأخذ "جابر عصفور" فى عرض السياق العام لكتابات ابن المعتز، والذى ينطوى على التعارض بين القدماء والمحدثين. المحدثين وأنصارهم – الذين ينتمون إلى طبقة الموالى والذين أسهموا فى قيام الدولة العباسية، آملين فى الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذى كانوا عليه أيام الدولة الأموية – صاغوا مشروعات فكرية تؤكد على أولوية العقل التى تنفى أى تميزعرقى أو اجتماعى أو وراثى، وأى تميز معرفى دينى ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر فى الأدلة. وكان الوجه الإبداعى لهذه الرؤية الفكرية هو طريقة المحدثين فى أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة. وكان هناك أيضا نقد أدبى محدث صاغ فيه أهل العقل أصولًا نظرية جديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين. أما "القدماء" فهم يقفون على النقيض لأنصار الابتداع فى الأصول الفكرية والاجتماعية والأدبية على السواء. وبقدر ما كانت الدول الاجتماعية للقدماء تؤكد على النزعة العرقية ليتمايز البشر على أساس من العرق بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة، فإن الدول السياسية كانت تؤكد على الحق المقدس فى الحكم وتأويل هذا الحق إلى تنزيه مطلق للحاكم فى علاقته بالمحكوم. وكما أسهم المحدثون فى إقامة الدولة العباسية فى

عصرها الأول انقلبت هذه الخلافة على هؤلاء المحدثين فى بداية عصرها الثانى لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية التى انحازت إلى أنصار الاتباع من القدماء، وأصبحت الفلسفة والدعوة إلى الاعتزال هدفًا للهجوم الذى يقرنهما بالضلالة والزندقة فى هذا السياق العام. وكان يوازى هذه التحولات الفكرية والاجتماعية تحولات أدبية ونقدية أعلى معها أنصار القديم من "مذهب العرب" و "عمود الشعر" و"مذهب الأوائل" على الشعر المحدث الذى خرج على هذا أو ذاك. وكان مبدأ "النقل" فى الفكر يتحول إلى مبدأ خاص فى النقد الأدبى، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة "السماع" الذى هو اسم آخر للنقل (ص١٥٤ : ١٦٠).

هذا السياق العام - فيما يرى "جابر عصفور" - لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات الفنية النقدية والبلاغية لابن المعتز، فهذه الكتابات تتصل اتصالًا وثيقًا بالموقف الفكرى العام لتيار القدماء "النقلى". ولم يكن ابن المعتز غريبًا على هذا التيار، فلقد كان أساتذته جميعًا من أبنائه، بالإضافة إلى عملية المثاقفة التى حتمها وضعه الاجتماعى والسياسى بوصفه أحد أبناء الخلافة العباسية التى انحازت إلى تيار القدماء ونصرتهم على تيار المحدثين منذ عهد جده "المتوكل". هذا الارتباط الذى يصل فكر ابن المعتز بالأفق العام لفكر أهل النقل تجلى فى أبعاد الممارسة الأصولية التى قام بها الحنابلة، وفى أبعاد الممارسة الأدبية التى قام بها لغويون لا ينفصلون فى تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة فى نهاية الأمر. والنقطة التى يلتقى فيها ابن المعتز مع الأفق العام لأهل النقل (الحنابلة) تنطوى على مقولتين

أساسيتين، تتصل أولاهما بمفهوم "الجبر" وتتصل ثانيتهما بمفهوم "التقليد"، "إذ تنسرب المقولتان فى مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز، ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك فى علاقات نسق معرفى متحد، تتبنى منه رؤية عالم متجاوبة: يسقط فيها الجبر على "التاريخ" فيخمد فيه الحركة. ويسقط فيه التقليد على "الإنسان" فيفقده قدرة المعرفة وإرادة الفعل" (ص ١٦٠ : ١٦٢).

لقد افتتح "ابن المعتز" كتابه "طبقات الشعراء" بعبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيداً عن مقولتى "الجبر" و"التقليد"، إذ تشير تلك العبارات إلى معنى "الجبر" الذى ينفى الإرادة الإنسانية، مؤكداً من خلال ذلك النفى تفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهى، ومولدة مع ذلك النفى، أيضاً، عقيدة يتمايز معها "صنف الملوك" على أصناف البشر، ويتمايز "صنف الملوك" فيما بينه على أساس من وراثة النبى "صلى الله عليه وسلم". هذا التمايز يشير - كما يرى "جابر عصفور" - إلى هدف كتاب "طبقات الشعراء" الأساسى، وهو تفضيل ملوك بنى العباس على غيرهم من المنافسين لهم فى الحكم. ولا يخفى ابن المعتز هذا المقصد حين يقرر أن كتابه يجمع الأشعار التى قيلت فى مدح الخلفاء والوزراء من بنى العباس. وهذا عنصر من العناصر التى تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة. وإذا كان القصد من كتاب "الطبقات" هو فى حقيقة أمره مقصد سياسى، فإن دلالة "الجبر" و"التقليد" تتجاوب مع ذلك المقصد، "الجبر" مولداً لمفهوم "التقليد"، الذى يقترن بمفاهيم ملازمة تشير إلى ضرورة التصديق والتسليم والطاعة. إن هذا الوعى

الطبقى الحاد الذى تنطقه كتابات ابن المعتز يسقط نفسه على مفهوم العلم الذى يفضى إلى مبادئ ترتبط بقواعد الرواية من ناحية، وتذوق الأدب من ناحية ثانية (ص ١٦٤ : ١٧١).

وإذا كان الوعى الطبقى أفضى إلى مقررات عملية تتحول معها القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية، فإنه يتصل بنوع من التبرير لأخلاق الترف التى عاشتها طبقته، وما يرتبط بهذا الترف من "أبهة الملوكية" أو مجون "صنف الملوك" مؤكدة على ما يمكن تسميته بمبدأ "الحق الملوكى" فى ممارسة بعض أضراب اللذة الحسية. ويجد هذا العالم المترف ما يبرر له هذا الحق من اجتهادات فقهية، وتأويلات اعتقادية، تشير إلى أن مغفرة الله تبسط ظلها على كل شىء فى الحياة الدنيا ما عدا الشرك بالله أو الخروج على الحكم المقدس، وتنعكس هذه النظرية التأويلية على علاقة الشعر بالعقيدة، وعلاقة الشعر بالأخلاق. وتسقط صفة "التقليد على العلاقة الأولى، وتنفى صفة "الجبر" عن العلاقة الثانية، بالمعنى الذى يقر فيه ابن المعتز بحرية الشاعر فى الجانب الأخلاقى، وينفى عنه هذه الحرية فى الجانب الاعتقادى. وهذا كله يدور فى عملية تأويل متحدة الوظيفة على النحو الذى "يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة" "مقلدة" للمعتقد السياسى الدينى لمن يتولى الحكم، والذى يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق "صنف الملوك" الذى ينتمى إليهم ابن المعتز" (ص ١٧١ ، ١٧٤).

أشار "جابر عصفور" فيما سلف إلى الغرض السياسى لكتاب "طبقات الشعراء" لابن المعتز، والذى يتصل بالصراع الذى دار بين

الدولة العباسية وخصومها. ولكن هذا الغرض السياسى يتجاور مع غرض أدبى يوازيه بقدر ما يضيف إليه. هذا الغرض السياسى يسقط نفسه على الغرض الأدبى، بالإضافة إلى التجاوب بين موقف ابن المعتز للخصومة الشعرية التى دارت بين القدماء والمحدثين، وموقفه الموازى للخصومة بين أهل العقل وأهل النقل. هذا يتشكف عندما نضع فى الحسبان دلالة مصطلح "المحدثين" الذى يستخدم بمعناه الزمنى وليس الفنى، بالمعنى الذى يقرن "الحديث" بالمعاصرة فى الزمن وليس بالمفارقة فى الاتجاه. ويتجاوب مصطلح "الطبقات" مع مصطلح "المحدثين" من حيث إن دلالته لا تفارق دلالة تعاقب الزمن وتسوية القيمة بما يتضمنه من دلالة التتابع الزمنى والمشابهة والتسوية. هذه الجوانب الدلالية تؤكد الغرض السياسى من الكتاب، "لأنه فى الوقت الذى يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء "المحدثين" فى كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته، ويسوى بينهم جميعاً فى وعاء معاصرتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها - فى هذا الزمن - هى علة التسوية بينهم فى الإنجاز "الأدبى" (ص ١٧٧ : ١٧٩). أما اللافت للانتباه فى كتاب "الطبقات" فهو "محتوى التراجم" بما تتضمنه من دلالة الحضور ودلالة الغياب على نحو يفضى إلى عدم التسوية بين الطبقات من الشعراء، بالمعنى الذى تعلو قيمة المذكور/الحاضر على المحذوف/ الغائب من المحتوى نفسه. وهذا يؤكد نوعًا من المعايرة الأدبية التى يتراتب معها الشعراء المذكورون - فى الكتاب - تراتبًا يؤمىء إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين

القدماء والمحدثين (ص ١٨٢).

هذا الموقف المضمن لابن المعتز يتجلى - فيما يرى "جابر عصفور" - في تكرار صفة "المطبوع" واقتران ظهورها عند مجموعة متعينة من الشعراء وغيابها في الوقت نفسه عند مجموعة مغايرة من الشعراء. إن هذا الظهور والاحتجاب يومئ إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين في كتاب ابن المعتز من ناحية، ويشير إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التي تتحدد درجاتها بدرجات "الطبع"، وتباعد "المطبوع" عن "المكلف" الذي هو قرين "الصنعة" من ناحية ثانية. إن مصطلح "الطبع" في كتابات ابن المعتز يشير إلى القضاء المقضي "الجبر"، ويشير - أيضًا - إلى عملية النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم التقليد. هذا المعنى لمصطلح "الطبع" نقطة تلتقي عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح "الطبع" موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذي يوازي معه التقابل بين "أصحاب الاستطاعة" من أهل العقل و"أصحاب الطبائع" من أهل النقل، التقابل بين "طريقة المحدثين" و"طريقة القدماء" في الأدب (ص ١٨٢ : ١٨٤). وإذا كانت أفكار ابن المعتز لا تخرج عن الأفق النقلي فيما يخص "الطبع"، فإنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين "القديم - المطبوع" و "الحديث - المتكلف" في كتابه الطبقات، وإنما حاول تكييفها تكييفًا ضمنيًا يتناسب مع المقصد السياسي وما حققته طريقة المحدثين في عصره من إنجازات تأثر بها شعره. وهذا التكييف يحرص على نقل الثنائية من مستوى التقابل "قديم وحديث"

إلى مستوى آخر يتقابل معه "حديث مطبوع" و"حديث مصنوع". ليفضى فى النهاية إلى أن "الحديث المطبوع هو امتداد فى الزمن لـ "طريقة القدماء" وإلى أن المصنوع من الشعر نقيض فى الزمن نفسه لطريقة القدماء التى تنأى عن التكلف (ص ١٨٦ : ١٨٧).

هذا التكييف الذى حرص عليه ابن المعتز لا يختلف اختلافًا جذريًا عن التكييف الذى ميز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز "طريقة القدماء" و"طريقة المحدثين" فى عملية مفاضلة كان الإطار المرجعى للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة النموذج الأصلى للشاعر المطبوع. والشاعر المطبوع - المحدث فى كتابات ابن المعتز لا يخرج عن نمط الأعراب الفصحاء، ويردنا شعره إلى أصل كل طبع. هذا المدلول للشاعر المطبوع - المحدث فى كتابات ابن المعتز لا يخرج عن معنى "التقليد" ومعنى "الجبر"، على نحو يجعل كل نمط متأخر هو تكرار لنموذج سابق عليه، ويجعل، أيضًا، ذلك الشاعر مجبرًا أو مفعولًا لنموذج سابق عليه فى الزمن والوجود والرتبة. ويترتب على هذا المدلول سمات يتسم بها الشعر المحدث - المطبوع، والتى لا تخرج عن عذوبة الألفاظ ورقة المعانى والوضوح وإيثار التشبيه على الاستعارة، وهى سمات تتعارض مع سمات الشعر المحدث - المصنوع (ص ١٨٨ : ١٩٥).

إن الحقيقة فى مثل هذا السياق قرينة معطى سابق فى الوجود والرتبة، أو هى معطى جاهز، مطلق، ساكن، مفروض. والأدب يعكس هذه الحقيقة الثابتة التى لا تتغير ولا تتطور، والأديب لا يملك سوى تقليد هذه الحقيقة والتصديق بها. إنها أشبه بالمنبع المقدس الذى هو

مبدأ كل وجود لاحق ومعاده، ونموذج هذه الحقيقة الأعلى هو نموذج قديم مؤول ومتخيل فى الوقت نفسه. ويشرح "جابر عصفور" "العملية الذهنية الكامنة وراء عمل الناقد الذى يفهم التاريخ الأدبى بقوله :

"هناك محفوظ – فى الذاكرة – من أشعار القدماء، مختار ومؤول ينتج اختياره وتأويله نموذجًا أصليًا لماضٍ مصنوع، متخيل، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبى. وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية قد يعيبها الناقد أو لا يعيبها، لكن إطارها المرجعى – دائمًا – هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذى تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر. وإذا تجاوب "المسموع" الجديد و"المحفوظ" القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيدا، وإلا فالشعر ردىء لا بد من رفضه" (ص١٦٩).

ولا تخرج الممارسة النقدية لابن المعتز عن هذه العملية التى تتلخص فى عملية القياس التى ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدى من المحفوظ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التى يرتد بها اللاحق إلى السابق دائماً. ويطرح "جابر عصفور" مجموعة من الأمثلة والنصوص لابن المعتز التى تنطق بهذه العملية (ص ١٩٥: ٢٠٢).

هذه العملية النقدية حكمت موقف ابن المعتز من شعر أبى تمام، من حيث إن شعر أبى تمام يمثل ذروة القطيعة الفنية التى انقطع بها المحدثون عن "نمط الأعراب الفصحاء". والتقابل بينه وبين البحترى

كان موازياً للتقابل بين أهل النقل الذين انحازوا للبحترى، وأهل العقل الذين وجدوا فى شعر أبى تمام تعبيراً عن مطامحهم الفكرية. لقد خص ابن المعتز أبا تمام برسالة فى محاسن شعره ومساوئه. إن الإحساس كان قرين الوضوح والسهولة فى التعبير أو بالأحرى عدم الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء، والإساءة كانت قرينة الانقطاع عن الأصول النموذجية القديمة والتأسيس لأصول مناقضة حديثة. لقد حطم أبو تمام النسق اللغوى المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء، وخرج على جميع المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط. هذه المسلمات - فى كتابات ابن المعتز - تدور حول اللغة بوصفها أداة سالبة لوصف ونقل الأفكار، وتعطى الأولوية للمحمول دون الحامل فى اللغة، وتؤطر العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة، وتحكم التحولات المجازية لهذه العلاقات بعرف متوارث ثابت، ولا تقيس فى الدلالة أو المجاز أو النحو على الشاذ الذى قالته العرب على سبيل الندرة (ص ٢٠٢: ٢٠٥).

إن رسالة ابن المعتز عن أبى تمام هى استجابة دفاعية سالبة يدافع فيها ابن المعتز دفاعاً مراوغاً عن توجهاته الأساسية ليقدم قناعة للقارىء بأن أفضل شعر أبى تمام يرجع للقديم، و"غايات الإساءة" فى هذا الشعر قرينة الخروج على القدماء. إن هذه الدلالة - كما يرى "جابر عصفور" - تشير إلى إعادة النظر فى كتاب "البديع"، لأن الرسالة تعد مقدمة لهذا الكتاب، الذى يقيم حركة شعرية بأكملها بعد أن قيم شاعراً من هذه الحركة فى تلك الرسالة. لقد افتتح ابن المعتز الكتاب كما افتتح الرسالة، أيضاً، بتلك النبرة

الخادعة للإنصاف، والتى دشنتها تقاليد نقلية تبدأ من أبى عمرو بن العلاء، وتنتهى بالأصمعى. هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته النقليين الذين يجعلون كل "حسن" منسوبًا إلى القديم دائمًا، ويوقع كل "قبيح" على تباعده عنه. إن التقابل بين القديم والحديث يحسم دائمًا لصالح القديم وينطق فى الوقت نفسه بنوع من الهرمنيوطيقا الدينية التى تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية التى تجعل صفة "الحسن" ملازمة للقديم وترتد إليه فى كل فعل لاحق. هذا يفسر لنا اختيار ابن المعتز لمصطلح "البديع" الذى وصف به إنجاز المحدثين، ذلك لأن مصطلح "البديع" وثيق الصلة بالبدعة التى تقترن بالضلالة. ولكن البدعة فى سياق كتاب ابن المعتز تصبح بدعتين: بدعة ضلال، وبدعة هدى، فبدعة الهدى ترتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول، وبدعة الضلالة ترتبط بالابتداع الذى انقطع عن هذا الأصل. ويضاف إلى ذلك ارتباط مصطلح "البديع" ببدعة الشعوبية التى كانت تعنى ضلالة موازية على مستوى الانقطاع فى التصورات الاجتماعية. وكتاب "البديع" فى مجمله يصل سياقات متشابكة، تتصل بالجانب الاجتماعى للشعوبية، والجانب الاعتقادى للزندقة فى بؤرة المستوى الأدبى الظاهر من البديع (ص ٢١٠: ٢١٥).

هذه هى قراءة "جابر عصفور" لابن المعتز الناقد/الشاعر/ الخليفة، وهى قراءة حرصت على أن تصف نفسها بأنها قراءة "محدثة" لذلك الناقد القديم، ولا يعنى هذا التوصيف أن القراءة هرعت إلى عصرنة التراث أو إلباسه ثوبًا عصريًا يفقد التراث تاريخيته الخاصة بزمن إنتاجه، وإنما توخت أن تضع موضوعها فى

سياقه التاريخى المتعين، لتعيد تأسيسه وكتابته مرة أخرى، على نحو تغدو معه إعادة التأسيس والكتابة محاولة للتجاوز، وهدماً لقيم الثبات، وخروجًا على التقليد وصولًا إلى الإبداع الخلاق، وبحثًا عن الممكنات الإيجابية التى يتطلع إليها الناقد فى غده، مدشنة بذلك مفهومًا متحركًا للتاريخ يضيف لاحقه إلى سابقه الإضافة الخلاقة التى "يتحرك معها التاريخ بفعله فى صعود دائم، وينطوى معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله فى هذا العالم" (ص١٥٥).

لم تكن تلك القراءة المحدثة لابن المعتز محاولة تأويلية تركن إلى المألوف، وتنتهى إلى تقليد خطاب ابن المعتز النقدى ومن سبقه من شيوخه وأساتذته النقليين أو اللاحقين له، الذين كيفوا الخصومة بين القدماء والمحدثين تكييفًا ينتصر للقدماء وينفى عن المحدثين أية أصالة كما فعلت قراءات أخرى سابقة على تلك القراءة، فى سلسلة تبدأ بـ "حسين المرصفى" الذى تابع "ابن المعتز" فى تكييفه لتلك الخصومة فقال :

"أخذ الشعر هيئة غير هيئة العربية، حتى إن فحول الشعراء إذ ذاك كانوا يقولون: قد أفسد هؤلاء الشعر بذلك الشىء الذى يسمونه البديع"(٣٨).

ولقد لقى هذا التكييف قبولًا موسعًا عند "طه إبراهيم" فى الثلاثينيات، والذى كان يرى أن شعر المحدثين كان انحلالًا للصفاء القديم، فلم يخلق المحدثون شيئًا، وإذا كان هناك فروق بينهم وبين القدماء فإنما ترجع إلى الألفاظ وحدها. إن "طه إبراهيم" يؤكد أن :

"المحدثين غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة فى صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستورا"(٣٩).

ولم يتخلف "محمد مندور" فى الأربعينيات عن "طه إبراهيم"، فلقد ذهب إلى أن مذهب المحدثين يجر إلى التكلف والإحالة والإسراف والإغراب فى المعانى المألوفة. وأقر نتيجة ابن المعتز التى توصل إليها فى كتابه "البديع" فقال:

"وكان من نتيجة ذلك أن رأينا ابن المعتز يؤلف كتابًا ليثبت أن أصحاب البديع لم يأتوا بجديد وإنما أسرفوا فيما كان يقع عليه القدماء بطبعهم الأصيل دون صنعة ولا تكلف. وبهذا الرأى قال كافة النقاد"(٤٠).

ويمكن أن تضيف إلى هذه السلسلة قراءات أخرى كثيرة، حرصت على تكييف الخصومة بين القدماء والمحدثين بالكيفية نفسها التى دشنها ابن المعتز ونقاد آخرون ينتمون إلى تيار النقل. وليس مهمًا فى هذا السياق - فيما أظن - أن نحصر جميع القراءات التى وقفت من هذه القضية موقف التقليد والاتباع، وإنما المهم هو أن نبرز كيف اختلفت قراءة "جابر عصفور" المحدثة لابن المعتز عن تلك القراءات. إن قراءة "جابر عصفور" لابن المعتز حرصت على كشف المستوى النقدى والبلاغى عند ابن المعتز بربطه بمستويات أخرى فى نص ابن المعتز الكامل، وربط هذا النص الكامل بسياقه النقلى "الحنبلى" الأوسع الذى ينتمى إليه ابن المعتز، وفى الوقت نفسه حرصت على كشف المستويات الأخرى المعارضة لذلك السياق

النقلى، وصولًا إلى رفض التكييف الخاص بالخصومة بين القدماء والمحدثين الذى طرحه ابن المعتز. هذه المحاولة التأويلية الكاشفة لخطاب ابن المعتز النقدى لا تركن إلى عملية التلقى السلبى لتلك المستويات المتعارضة التى كيفت الخصومة، وإنما تركن إلى الوعى النقدى الذى يؤسسه فعل المراجعة، والذى يضع التراث النقدى والتراث العام فى مناخ الأسئلة، وصولًا إلى إعادة النظر فى شعر المحدثين على أسس غير مطروقة، وعدم قبول آراء ابن المعتز من غير نظر فى الدليل، محققة بذلك مبدأ الفعل الابتكارى الذى لا تفارق دلالته دلالة الحداثة من حيث هى:

"لا تستكين إلى الاجابات التقليدية، وتستبدل بإذعان الخضوع إلى هذه الإجابات شجاعة طرح الأسئلة الجديدة التى لا تكف عن توليد غيرها من الأسئلة التى تناوش كل عناصر الثبات الجامد والتقليد الراسخ، فى الحاضر الذى يتهوس بتقليد ماضيه، أو الثقافة التى لا تعرف سوى تكرار أسئلتها القديمة"(٤١).

(٤)

وإذا كانت قراءة "جابر عصفور" الحداثية ابتعدت عن المزالق الشكلية التى تفقد التراث والقراءة معا صفة التاريخية بتأكيدها على الزمن التاريخى المتعين للتراث، وعلى فعل المراجعة الذى يصوغ القارئ من خلاله التاريخ طبقًا لظروفه التاريخية وشروطه المعرفية، وصولًا إلى الإبداع الخلاق الذى يضيف فيه اللاحق إلى السابق، فإن قراءة "محمد عبدالمطلب": "قضايا الحداثة عند عبدالقاهر

الجرجانى" (١٩٩٠) وقعت فى تلك المزالق الشكلية التى أدت بها إلى هدم تاريخية المقروء والقراءة معاً.

وأول ما يلفت الانتباه فى قراءة "عبدالمطلب" لـ "عبدالقاهر الجرجانى" هو عنوانها الذى ينطوى على دال مهما تعدد مدلوله، فإنه يشير إلى عملية بحث وتفتيش عما يوازى أو يشبه قضايا الحداثة فى خطاب عبدالقاهر النقدى والبلاغى. هذه العملية - بطبيعة الحال - لم تتوقف عند عبدالقاهر كاملًا، وإنما توقفت - على حد تعبير "عبدالمطلب" - عند "مفردات بعينها" لكى يتم الكشف عن جوهرها" الذى يمكن أن يكون حاملاً لتيارات حداثية، غايتها فى ذلك توسيع مدار هذه المفردات "ليتصل بالوافد الجديد أو بالمتطور الموروث"(٤٢).

من هذا المنظور تأخذ القراءة الحداثية معنى إعادة التأويل والقراءة، معنى يقرنها بقراءة الانتقاد التى تسيطر عليها نزعة عصرية براقة، تزدحم بمصطلحات النقد العربى المعاصر، وتزدحم، أيضًا، بأسماء الأعلام الأجانب، قراءة أشارت إلى نفسها بأنها قراءة حداثية وهى بعيدة تمامًا عن الحداثة، بل هى قراءة انتقائية حددت نفسها على النحو التالى:

"قراءة لا تلتزم بحرفية ما تقرأه، بل لا تلتزم بمدلوله الأول، وإنما ما تقرأه بوعى انتقائى، ينطلق من التحليل السابق إلى تركيب لاحق، حتى ليخيل أحيانًا أن هذه القراءة لم تستوعب ما تقرأه أحيانًا، أو أنها تحمل ما تقرأه ما لا يحتمل فى أحيان أخرى، لكن الإنصاف يقتضى القول إنها قراءة استكشافية تقرأ القديم بعقل جديد، وتعيد

صياغته فى لغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثم الإنتاج" (ص٦).

وطبقًا لما حدده "عبدالمطلب" من أصول للقراءة الحداثية فيما يظن، أو أصول للقراءة الانتقائية فيما أظن، فإن القراءة تتحرك داخل محاور أساسية، شكل كل محور منها قضية من قضايا الحداثة وهى: الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقى. وتتوجه قراءة كل موضوع ثلاثة توجهات:

"الأول: توجه حضارى، الثانى: توجه استرجاعى، الثالث: توجه استنتاجى، فالتوجه الأول ينصرف إلى منطلقات الحداثة الوافدة فيستحضرها تاريخيًا، ويتوقف عند آخر منجزاتها، والتوجه الثانى: يسترجع الموروث بطريقة انتقائية ترصد الظواهر فى قمة نضوجها، وتلاحقها فى مناطقها المتفرقة، وتحاول أن تجعل من عناصرها المبعثرة شيئًا قريبًا من المفهوم النظرى العام، أما التوجه الثالث فيقوم على الإفادة من التوجهين السابقين، ليخلص بهما إلى عبدالقاهر الجرجانى، ليطول الوقوف عنده تحليلًا وتركيبًا، تنظيراً وتطبيقًا. فالتوجهات الثلاثة - على هذا النحو - هى التى تشكل قضايا الحداثة تشكيلًا محوريًا" (ص ٨٧).

وإذ تخلصنا من تلك اللغة البراقة، التى تملؤها مصطلحات مثل الاستحضار والاسترجاع والاستنتاج، تبين لنا الأسس التى تنبنى عليها عملية البحث والتفتيش. فالعملية تبدأ بتحديد القضية أو الموضوع فى الفكر النقدى الغربى تحديداً نظرياً، يشكل - فيما أظن - الإطار المرجعى لعملية البحث والتفتيش، ثم يبدأ "عبدالمطلب" بعد ذلك فى البحث فى التراث النقدى والبلاغى عمومًا عما يوازى هذا

الإطار المرجعى، منتقلًا منه إلى "عبدالقاهر الجرجانى" محاولًا تأويله تأويلًا يتناسب مع هذا الإطار المرجعى الذى حدده سلفًا. وتسير قراءة "عبدالمطلب" على هذه الأسس عند قراءة قضايا الحداثة جميعًا، ولم يخرج عن هذه الأسس إلا عند قراءته لموضوع "النحو"، إذ إنه يتصور - أى "عبدالمطلب" - أن النحو ذو طبيعة تتداخل فى القديم والحديث، "ومن ثم كان التعامل معه ترديديًا بين القديم والجديد، أو بين الجديد والقديم على حسب مقتضيات الاحتياجات التوضيحية" (ص ٧).

يبدأ "عبدالمطلب" قراءته بموضوع "الأسلوب" مشيرًا إلى استفاضة الدراسات التى دارت حول هذا الموضوع فى الفكر الغربى، ولكنه لن يعرض تفصيلات هذه الدراسات وإنما سوف يقدم خلاصة لها "يمكن أن تساعد فى الكشف عن الموافقة بين ما فيها، وما فى تراثنا البلاغى "القديم" (ص ١٩). وينطلق بعد ذلك إلى وضع تعريف لعلم الأسلوب والمفهومات المختلفة التى وقعت تحت كلمة "الأسلوبية" منتهيًا إلى القول إن الأسلوبية شكل بلاغى جديد يتميز بالتعدد والكثافة على مستوى علم التعبير، وعلى مستوى الإمكانيات النقدية فى التعامل مع النصوص. ويمس عبدالمطلب" قضايا مثل: العلاقة بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، وعلم الأسلوب العام، والأسلوبية الإنتاجية، والأسلوبية الإحصائية (ص ١٩ : ٢٧).

أما الموروث العربى القديم - فيما يظن عبدالمطلب - فقد تعامل مع كلمة "الأسلوب" على نحو قريب مما هى عليه فى الدرس الحديث، وإذا أخذ على وجه الخصوص الجهد الذى قدمه القدماء والذى دار

حول مسألة "الإعجاز القرآنى". لقد كان استخدام القدماء لكلمة الأسلوب مرتبطًا بفهمهم للكلام الإلهى ومقارنته بالكلام البشرى، كما كان مرتبطًا بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب: أحدهما خفى غير ملموس، والآخر متجسد فى الصياغة اللغوية. ويشير "عبدالمطلب" إلى السياقات الفكرية التى نشأت فيها فكرة الإعجاز، والتى انتهى منها إلى الجهود التى عرضت لعلم الأسلوب صراحة لا ضمناً. ومن هذه الجهود جهود ابن قتيبة الذى يمثل طبيعة أهل السنة وموقفهم فى مواجهة المعتزلة. أما "الأسلوب" عند ابن قتيبة فقد كان ذا طبيعة مزدوجة يتصل أولهما بالصورة الذهنية للمعانى، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة. وقد كانت - أيضاً - جهود "الخطابى" محملة بذلك التصور المزدوج للأسلوب، ولكنها كانت أكثر وضوحًا، وارتبطت هذه الازدواجية فى التصور بقضية الإعجاز، واعتمدت على المقارنة بين التعبير القرآنى وغيره من التعابير. أما "الباقلانى" فإن "عبدالمطلب" يسلكه فى سلك من نظروا إلى الأسلوب نظرة مزدوجة، لأنه - بوصفه أشعريًا - بنى هذا الازدواج على أساس أن مناط الإعجاز عنده هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز. وتتأكد هذه الازدواجية عند "الباقلانى" عندما "يحل نظم القرآن محل سماع الكلام من القديم سبحانه وتعالى، فمن يسمع القرآن يعلم أنه كلام الله" (ص ٢٧ : ٣٦).

ويشير "عبدالمطلب" إلى أن الدارسين المشرقيين اتجهوا إلى قضايا المنطق والفلسفة، أما فى مصر والشام، فقد سيطر اتجاه آخر يعتمد الذوق الأدبى والحس الجمالى. وبين هؤلاء وهؤلاء ظهر

تيار يجمع بين العقل والنقل، يأخذ من المشرقيين تنظيرهم ويأخذ من الآخرين اهتمامهم بعملية التطبيق. ويرى "عبدالمطلب" أن كل ذلك انعكس على إدراك مفهوم الأسلوب ، وإن لم يبلغ مبلغ تأثير قضية الإعجاز فى هذا المجال. أما "عبدالقاهر" فقد توسع فى القضية من حيث إنها تحولت على يديه إلى نظرية متكاملة ينطلق منها للكشف عن الإمكانات التعبيرية فى الصياغة الأدبية عمومًا، والصياغة القرآنية على وجه الخصوص. إن عبدالقاهر - فيما يظن "عبدالمطلب" - لا ينفصل عن نظريته فى النظم عندما يعرض لمبحث الأسلوب. إن الأسلوب - كالنظم - يأخذ طبيعة ذهنية تصورية، وكان الرجل معنيًا بالمعانى الثوانى، ولذلك كانت البنى البلاغية هى شاغله فى تحديد مفهوم الأسلوب، و"لا يمكن أن تتشكل البنى إلا بالاتكاء على الوظائف النحوية التى تهز تطابق الدال والمدلول، ومن ثم تحدث انزياحًا يسمح بوجود فضاء يستوعب المعانى الطارئة التى يمكن أن نسميها مرة تشبيهًا، ومرة اتساعًا، وقد لا يكون شيئًا من ذلك، وإنما يتحقق الانزياح بحركات داخلية فى التركيب نتيجة للتقديم أو التأخير، أو الحذف أو الذكر. وبمثل هذه الخواص يتميز أسلوب عن آخر بل يتحقق للأسلوب وجوده الفعلى (ص ٣٩ " ٤٣). إن الأسلوب - كما يظن "عبدالمطلب" - يحتفظ لنفسه بوجود ثنائى فى نظرية عبدالقاهر، أو هو مثلما يتشكل فى إطار ذهنى، يتحقق فى تشكيل صياغى (ص ٤٧).

وينتقل "عبدالمطلب" إلى موضوع "النحو"، الذى وصفه بأنه موضوع حداثى، ويقود هذا الوصف إلى عملية مقارنة بين قمتين

كان النحو عندهما وسيلة وغاية. ويقصد "عبدالمطلب" بالقمتين: "عبدالقاهر" و"تشومسكى"، ويتخذ "عبدالمطلب" أساساً جديداً لعملية المقارنة التى تختلف عن الأساس الذى وضعه لقراءته، والتى ينتقل فيها من عبدالقاهر إلى تشومسكى أو من الأخير إلى الأول. وفى إطار تلك المقارنة يعرض "عبدالمطلب" - بداية - إلى السياق الفكرى والتاريخى لكل من الرجلين، الذى وجه كلاً منهما إلى النحو فى مستوياته المختلفة. ويعرض بعد ذلك جهود كل منهما فى النحو منتهياً إلى نتيجة مؤداها:

"إن المنهج العقلى هو الذى سيطر على فكر عبدالقاهر ثم تشومسكى فقادهما إلى اعتماد النحو التقعيدى أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية. كما ندرك اعتمادهما لمستوى الأداء فى البناء السطحى، والبناء الداخلى، دون محاباة طرف على حساب الطرف الآخر، وهذا الإدراك يرجع - إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان فى الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية، كما يرجع عند تشومسكى إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية" (ص٤٨ : ٧٨).

وينتقل "عبدالمطلب" إلى موضوع "الشعرية" مشيراً إلى أن التحرك المعجمى وراء مصطلح "الشعرية" لا يزودنا بالكثير، كما أن النظر إلى مؤلفات القدماء العرب فى البلاغة والنقد لا يقدم لنا خطوة فى هذا السبيل. ويستثنى من هذا التعميم "حازم القرطاجنى" الذى أتاح اتصاله بأرسطو أن يتعامل مع المصطلح على نحو قريب من

التعامل المحدث. ويرى أن افتقاد المصطلح فى المعجم أو المؤلفات لا يعنى عدم تردد مدلوله، مؤكداً على أن أقرب المصطلحات له هو مصطلح "النظم" الذى وصل به "عبدالقاهر" إلى النضج والاكتمال والشمول. ثم يقوم "عبدالمطلب" بتحديد المصطلح فى الفكر الغربى ناقلًا عن "ياكوبسون" مقولته التى تربط "الشعرية" بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية فى الخطاب اللغوى على إطلاقه، والشعر على وجه الخصوص، منتهياً من ذلك إلى أن "الشعرية" مقاربة للأدب مجردة وباطنية فى وقت واحد كما يرى "تودوروف". لقد تعامل "عبدالقاهر" - كما يظن "عبدالمطلب" - مع مصطلح الشعرية بمدلوله من خلال مصطلح "النظم"، وإذ إن النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خطين أساسيين، هما: خط المعجم، وخط النحو، حيث يسقط خط المعجم عمودياً على خط النحو الأفقى، وينتج من ذلك ناتج دلالى ينتمى إلى الأدبية فى عمومها. ويشير "عبدالمطلب" إلى أن "عبدالقاهر" أعطى الأولوية للخط الثانى، فالشعرية - عند عبدالقاهر - تكاد تنحصر داخل الخط الأفقى الذى تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية. وينتهى "عبدالمطلب" من هذا الموضوع بالإشارة إلى أن مصطلح "الشعرية" الأرسطى يتحقق بصورة واضحة فى مصطلح عبدالقاهر "النظم" مع وجود الفارق فى ارتباط المصطلحين بالواقع التطبيقى زماناً ومكاناً عند الرجلين (ص ٨٠ : ١٢٣).

ويمضى "عبدالمطلب" فى قراءته إلى موضوع "التناص"، الذى بدأ بتحديد دلالته المعجبية من حيث إنها تشير إلى عملية التوثيق

والتراكم، منتقلًا إلى تحديد مفهومه فى الفكر الغربى النقدى. ويرى "عبدالمطلب" أن معظم الباحثين فى الدراسات الحديثة اهتموا باتصال النص بماضيه ومستقبله، وإذا لم يكن النص كذلك، فإنه يصبح – على حد عبارة "رولان بارت" – نصاً بلا ظل. وإن النص بحاجة إلى ظل وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا.

ويعرض "عبدالمطلب" للجهود المبذولة من قبل الباحثين أمثال: بارت، وريفاتير، وكرستيفا صاحبة التوضيح المنهجى الأول لمسألة التناص، ولوتمان، وباختين، وجينت، وغيرهم (ص ١٢٤ : ١٣٩). أما النقد العربى القديم فقد تنبه – فيما يظن "عبدالمطلب" – إلى ظاهرة تداخل النصوص، وخاصة فى الخطاب الشعرى. وتتعدد فى هذا المجال مجموعة من المصطلحات التى تدقق فى جزئيات التداخل مثل: الاقتباس، والتلميح، والتضمين وغيرها. أما "عبدالقاهر" بوصفه أعظم نقادنا القدماء فكانت له وقفات متعددة مع ظاهرة التناص. وهذه الوقفات لا تنفصل عن نظريته فى النظم وإنما هى مؤسسة على ضوء من خيوطها التى تنظم فى مستوى الظاهر والباطن. ثم يقوم بتفصيل الجهود المبذولة من قبل عبدالقاهر فى هذا المنحى (ص ١٤٠ : ١٧٦).

وينتقل "عبدالمطلب" إلى موضوع "المبدع"، ويرى أن المبدع يقع فى العملية الإبداعية على درجة من الأهمية متساوية مع المتلقى، وتتفاوت العناية بهذين الطرفين فى العملية النقدية تفاوتًا واسعًا أو ضيقًا. ويؤكد "عبدالمطلب" أن فكرة "المؤلف" حديثة النشأة ووليدة المجتمع الغربى من حيث إنه تنبه إلى قيمة الفرد أو "الإنسان" ومن ثم كانت

العناية فى ميدان الأدب بشخصية المؤلف لها أهمية قصوى. ويعرض "عبدالمطلب" للاتجاهات النقدية التى دارت حول العناية بالمؤلف أو عدم العناية بتلك الشخصية، فى محاولة تبدأ بأفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهما من الكلاسيكيين ومروراً بالرومانسية، ومنها بالشكلانيين الروس والبنيويين والأسلوبيين. ثم ينتقل عبدالمطلب إلى التراث النقدى العربى، ويرى أن النظر إلى ذلك التراث يشير إلى أن ثمة خطًا فكرياً يربط الصياغة بالمبدع، ولكن هذا الخط، فيما يظن، كان عبارة عن خطرات متناثرة. ويقوم "عبدالمطلب" برصد هذه الخطرات المتناثرة عند الجاحظ، وابن طباطبا، والخطابى، وأبى هلال العسكرى، والباقلانى الذى قدم جهوداً حول المبدع تتصل إلى حد ما بالدرس الحديث. كانت هذه الملاحظات - فيما يرى "عبدالمطلب - إرهاصاً لما قدمه عبدالقاهر الجرجانى من مفاهيم تدور حول المبدع من خلال نظريته فى النظم. لقد كان حضور المبدع فى تلك النظرية حضورا بينا ولكنه كان محاطا ببعض المحاذير لاستحالة التعامل من خلاله مع النص القرآنى. إن المبدع - عند عبدالقاهر - يتجلى وجوده فى عملية التعليق، أو ما أطلق عليه عبدالقاهر "النظم"، أو ما يسميه الأسلوبيون المحدثون "التوزيع". إن العلاقة بين المبدع والنظم تأخذ طبيعة تضايفية بالمعنى الذى يرى أن وجود أحد الطرفين دليل على وجود الآخر، تماماً مثل الارتباط بين الصانع وصنعته(ص ١٧٧: ٢٠٣).

أما قضية "التلقى" فقد اختتم بها "عبدالمطلب" قراءته لعبد القاهر الجرجانى. مشيراً فى البداية إلى أن وجود القارئ المتلقى فى العملية النقدية أمر بديهى. إن القراءة من حيث هى عملية إيجابية

وليست عملية سلبية تؤكد على وجود التوازن الحضورى بين الإبداع والقراءة. ويقوم "عبدالمطلب" بعملية رصد تتبع نظرية القراءة فى الفكر الغربى، مثل القراءة الظاهراتية، والجمالية، والاسترجاعية (التفسيرية)، والتاريخية. ويعرض - أيضًا - جهود الأسلوبيين والنقاد فى الغرب. أما التراث العربى، فإن النظر فيه يدل على علاقة النص بالمتلقى، وإن كان فى جملته يتحرك فى اتجاه واحد من الأول إلى الثانى. ثم يقوم بعرض جهود الجاحظ، وابن طباطبا، التى توجهت إلى الحركة ذات البعد الواحد المتوجه من النص إلى المتلقى لتثير فيه حزماً من الانفعالات. ويشير بعد ذلك إلى تحرك الدارسين القدامى فى دائرة التلقى تحركًا واسعًا يكاد يغطى مفرداته، ولكن التلقى فى هذا التحرك أخذ طبيعة جماعية ارتبطت بالمقامات. أما عبدالقاهر الجرجانى فإن موقفه من المتلقى كان مرتبطًا بنظريته فى النظم. بالمعنى الذى يؤكد وجوده وجوداً تاليًا للمبدع. وطبقًا لذلك، فإن المبدع لابد أن يراعى هذا الوجود التالى لوجوده على مستوى التعبير والصياغة والحضور النفسى. إن عبدالقاهر يستدعى حضور المتلقى الإدراكى والعاطفى، فيتمكن من مواجهة خيوط الصياغة، ويدرك علاقاتها ويردها إلى منبعها النفسى والذهنى عند المتلقى. وبهذا يقيم عبدالقاهر نوعًا من التوازن بين المبدع والمتلقى، توازن يقوم على اختيار المبدع ثم التوزيع ومواجهة المتلقى لهذه الامكانات (ص ٢٠٤ : ٢٢٧).

هكذا انتهت قراءة "عبدالمطلب" لعبد القاهر الجرجانى محاولة اكتشاف ما أطلقت عليه "قضايا الحداثة" عنده، على نحو غدت معه

نظرية النظم عند عبدالقاهر نظرية فى الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقى. لقد حاولت القراءة أن تضع أمام الناقد العربى المعاصر قضايا الحداثة الوافدة فى موازنة حادة مع التراث النقدى عموما، وعند رجل بعينه هو عبدالقاهر خصوصاً. ويتأسس فعل الموازنة على أمرين: الأول: إيمان القراءة بأن ظواهر الحداثة الوافدة "لها طابع مطلق، لا يمكن أن نربطه بزمان ومكان معين" (ص ٥). أى إن تلك القضايا جميعًا نشأت فى مطلق مجرد، ولذلك صح لهذه القراءة - من خلال هذا المنظور - أن توازن بينها وبين موروثنا القديم "برغم محدوديته الزمانية المكانية" (ص٥). والأمر الثانى: أنها توجهت إلى التراث النقدى والبلاغى توجهًا انتقائيًا لمفردات ذلك التراث، أو بالأحرى ما يتناسب من هذه المفردات مع تلك القضايا.

هذه العملية - أى عملية الموازنة الحادة - أفقدت التراث تاريخيته الخاصة بزمن إنتاجه، بانتقائها مفردات تتناسب مع الإطار الوافد الجديد، وفى الوقت نفسه قدمت القراءة ما يبرر لها عملية الموازنة بتقريرها أن قضايا الحداثة نشأت فى مطلق مجرد ولم تكتنفها ظروف وعوامل فكرية وتاريخية معينة. هذه العملية تنطوى - بلاشك - على عرض من أعراض التعويض النفسى، الذى يحركه ثقل الوعى بالمنجز الغربى، ولذلك تحاول الذات القارئة جاهدة الانعتاق من أسر هذا المنجز وثقل وطأته بالهروب إلى التراث، محاولة تأويله تأويلًا تعويضيًا مؤسيًا يحلم بالاستقلال عن هذا المنجز. إن الذات القارئة حين تفعل ذلك تتوهم أنها تخلصت من التبعية للنقد الغربى، ولكنها

في حقيقة الأمر – تسقط فريسة لتلك التبعية، فكل ما تفعله هو أن تؤكد لنفسها أن تلك التبعية مشروعة، لأن التراث يحتوى على بذور الحداثة. إن التراث النقدى والبلاغى يحتوى على جملة من الأفكار المتناثرة، وينبغى على الذات القارئة – من هذا المنظور- أن تطور هذه الأفكار وتصلها بالحاضر الذى هو حاضر الآخر فى نهاية المطاف، ولذلك فإن محاولة القراءة تظل محاولة لإضفاء المشروعية على التبعية. ومهما يكن الأمر، فإن عبدالقاهر الجرجانى لا يمكن أن يكون: "دى سوسير" أو "رولان بارت" أو "جوليا كرستيفا" أو "مايكل ريفاتير" أو "جاك دريدا"، وإنما هو "عبدالقاهر" ذلك المفكر الأشعرى الذى كان يبحث فى أسرار بلاغة النص ودلائل إعجازه، وضمن إطار تاريخى وفكرى معين. وقد تبدو محاولة قراءة "عبدالقاهر" مثمرة إذا أعددنا كتابته وتأسيسه، ليس من أجل تكرار المقولات التى انطوى عليها فكر عبدالقاهر النقدى، وليس – أيضاً – فى إقامة علاقة توازن وتشابه بين مقولاته ومقولات الفكر الغربى النقدى، ولكن من أجل الإسهام الفاعل الذى يجعل الذات القارئة فى علاقة جدل مع مقولات عبدالقاهر ومقولات النقد الغربى على السواء.

لم تكن قراءة "عبدالمطلب" هى القراءة الوحيدة التى توجهت ذلك التوجه، وإنما سبقتها قراءات أخرى متشابهة فى المنحى وربما فى النتائج أيضاً. ولقد أشرت فى الفصل الثانى من هذه الدراسة إلى أن قراءات فترة ما بين الحربين الإسقاطية امتلكت تأثيراً طاغياً على قراءات أخرى مماثلة، هذا التأثير يتحول إلى عملية تقليد للمقولات القرائية التى أفرزتها قراءة الإسقاط الخاصة بتلك الفترة. وليس

عجيبًا أن تتحول "نظرية النظم" عند "عبدالمطلب" إلى نظرية فى الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقى، فلقد تحولت من قبل على يد "محمد مندور" فى الأربعينيات إلى :

"نظرية فى اللغة، أرى فيها ويرى معى كل من يمعن النظر أنها تماشى ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء. ونقطة البدء نجدها فى آخر "دلائل الإعجاز" حيث يقرر المؤلف ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات Systeme des rapports"(43).

وتحول "عبدالقاهر" أيضًا إلى أحد البنيويين:

"وهنا يلحق الجرجانى بأكبر مدرسة حديثة في تحليل اللغة، أعنى مدرسة العالم السويسرى الثبت فردينان دى سوسير F. de Saussure **ثم اللغوى الفرنسى الذائع الصيت أنتوان مييه**"(٤٤).

ويتصاعد التقليد ليأخذ مدى أبعد، دون اختبار لسلامة المقولات القرائية التى أفرزتها تلك الفترة، أو على أقل تقدير دون أن توضع هذه المقولات موضع الفحص النقدى. ولذلك فإن "كمال أبوديب" أشاد بقراءة "مندور" لنظرية عبد القاهر الجرجانى، ووصفها بأنها المحاولة الأولى الناضجة التى قرأت نظرية الجرجانى على ضوء الأنظمة النقدية الحديثة(٤٥). وذهب "كمال أبوديب" أبعد مما ذهب إليه "مندور" حين قرأ "نظرية الجرجانى فى الصورة الشعرية" (١٩٧٩) بتقريره أن "عبدالقاهر" قدم:

"مقاربة ثاقبة إلى بنية اللغة التعبيرية على وجه العموم، والصورة الشعرية على وجه الخصوص. ناقد يقع اهتمامه الجوهرى فيما أطلق

عليـه "رينيـه ويلك" المنهج الداخلى intrinsic فى التحليل الأدبى بوصفه منهجًا معارضًا للمنهج الخارجى extrinsic". إنه اهتمام يتوجه إلى البنية الشعرية، أى إلى القصيدة بوصفها نشاطًا لغويًا ومجموعة من العلاقات، أو - على حد عبارة "ويلك" - بوصفها نظامًا من العلامات اللغوية الدالة .. إن عمله - أى عبدالقاهر - نموذج مفيد للناقد البنيوى"(٤٦).

وإذا كان "عبدالقاهر" قدم محاولة ثاقبة لدراسة بنية الصورة الشعرية، فإن "كمال أبو ديب" لا يتردد فى أن يقول إن:

"الناقد الأول الذى اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربى: عبدالقاهر الجرجانى. وإن فقرنا أمام الفكر الغربى فقر معاصر. وإن نقلنا المباشر عنه، فى كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية: إذ إن ما ننقله عنه جزء أصيل من تراثنا الذى نجهله جهلًا مؤسيًا"(٤٧).

هكذا يأخذ اللاحق عن السابق دون النظر فى الدليل، واختبار لسلامة التفسير، ويصبح تقليد اللاحق للسابق ضربًا من الاتساع بدائرة الاتباع. فإذا كان عبدالقاهر عند "مندور" هو "دى سوسير" وعند "كمال أبو ديب" هو "ويلك ورتشاردز وإليوت" أو أحد النقاد الجدد، فإنه يأخذ عند "عبدالمطلب" معنى يتسع بهذه الدائرة ليصل "عبدالقاهر" بـ "بالى" و"ريفاتير"، وتشومسكى، و"بارت"، و"كرستيفا"، و"جولدمان"، وينطق نظريته فى النظم بالأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقى. إن "عبدالمطلب" حين يتسع بدائرة الاتباع والتقليد إلى هذا الحد، يظن أنه يقدم قراءة

حداثية للتراث النقدى على وجه العموم، وعبدالقاهر على وجه الخصوص. "إن القراءة الحداثية - على حد عبارة "أدونيس" - هى: "انخراط فى التاريخ، وإنها كتابة تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر"(٤٨)، وليست قراءة تسيطر عليها نزعة عصرية اتباعية براقة، تأخذ الإسقاط والانتقاء مداراً يدور عليه - ومن خلاله أيضًا - الفعل التأويلى للتراث النقدى.

كان موضوع هذا الفصل هو رصد وتحليل وتقييم للقراءة الحداثية، وقد عرضت لقراءات ثلاث، كانت أولا قراءة "مصطفى ناصف": "نظرية المعنى فى النقد العربى . وتعد هذه القراءة - فيما أظن - من القراءات الحداثية الانتقادية، والتى هدفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدى، ومحاولة زعزعته، والتشكك فى تجلياته التى عالجت مسألة المعنى، طارحة فى الوقت نفسه نوعا جديداً من القيم النقدية يتم من خلالها فحص شئون المعنى فى النص الأدبى. كانت هذه القراءة هى البداية التى فتحت آفاقًا جديدة لقراءة التراث النقدى قراءة حداثية انتقادية. وعلى الرغم مما توصلت إليه من نتائج بالغة القيمة، فإنها أهملت النقد النظرى، ووقفت عند حدود النقد التطبيقى، وحصرت نفسها فيما أنتجه عبدالقاهر الجرجانى ونقاد القرن الرابع السابقون عليه، وأشارت إشارات سريعة إلى جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين، مما أدى إلى إهمال سياق النص النقدى القديم ككل.

أما القراءة الثانية، فهى قراءة "جابر عصفور": "قراءة محدثة فى

ناقد قديم: ابن المعتز"، وهى تمثيل لذلك النوع من القراءة الذى يضع التراث النقدى موضع التساؤل والمراجعة، وهى قراءة اختلفت عن قراءة "ناصف" السابقة عليها، فإذا كانت قراءة "مصطفى ناصف" أهملت السياق التاريخى المعين للتراث لكى تصل إلى بنية التفكير النقدى، فإن هذا النوع من القراءة الحداثية كان حريصاً على وضع التراث فى سياقه التاريخى المتعين، ومحاولة كتابته وتأسيسه، أملا فى التجاوز، وبحثاً عن الإسهام الفاعل للذات العربية. ويتشابه مع هذا النوع الذى طرح "جابر عصفور" قراءات أخرى مماثلة فى المنحى، وحسبى أن أشير فى هذا السياق إلى قراءة "حمادى صمود: "التفكير البلاغى عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (١٩٨١)، التى قرأت التراث النقدى والبلاغى "على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة ولا سيما مكتسبات اللسانيات"(٤٩)، وعلى الرغم من ذلك فإنها لم تقع فى شبكة المخاطر الحافة بهذا التوجه لأن هذا التوجه:

"مهدد بالوقوع فى ضرب من الاستلاب الثقافى و"السلفية" الفكرية الجديدة، إن لم نوفق إلى استخدام أجهزتنا المفهومية استخداماً يحترم خصائص التراث والسياق التاريخى الذى يتنزل فيه والأسس المعرفية "الأبستيمولوجية" القائم عليها لا سيما أن المفاهيم التى نتوسل بها مفاهيم شبت فى منابت أخرى وتولدت عن تيارات فكرية وأيديولوجية ورؤية للعالم تختلف عما هو موجود عندنا وهى بالتالى تختلف عن الإطار الذى نشأ فيه التفكير البلاغى العربى من هذه الجهة، ومن جهة الفارق الزمنى أيضاً. واجتناباً للمزالق

التزمنا الحذر فى استخدام هذه المفاهيم، واكتفينا فى الغالب، بالاستنارة بها لاستكشاف غوامض التراث، وتجنبنا تسليطها عليه وحمله على المعاصرة قسراً"(٥٠).

أما النوع الثالث من القراءة الحداثية، فهو ذلك النوع الذى مثلت له بقراءة "محمد عبدالمطلب": "قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى". وعلى الرغم من أن هذا النوع يصف نفسه دائمًا بصفة "الحداثة"، فإنه وقع فى مزالق دائرة التقليد والاتساع بدائرة الاتباع، مستخدما لغة عصرية براقة توهم بالحداثة، وهى بعيدة تمامًا عنها. ولم تكن تلك القراءة هى القراءة الوحيدة التى توجهت ذلك التوجه، وإنما سبقتها قراءات أخرى مماثلة لها، وقد أشرت إليها حين عرضت لهذه القراءة.

الهوامش

(١) حول مصطلح "الحداثة" فى الفكر الغربى، راجع المصادر الآتية :

- M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Sixth Edition, Harcourt Barce College Publisher, fort worth 1993, PP. 118 : 122.
- Joseph Childers and Gary Hentzi (General Editors): The Columbia Dictiouary of Modern Literary and Cultural Criticism, University press, New York 1995, PP.191:192.
- Malcolm Bradbury, Modernism, in A Dictonary of Modern Critical Terms, Revised and Enlarged Edition, Routledge, London-New York 1987, PP. 151:152.
- Jermy Hawthom, A Glossory of Contemporary Literary Theory, Theory, Third Edition, Arnold, Oxford University Press. New York 1998, PP. 208:215.

(2) See Ihab Hassan, The Postmodern Turn, Essays n Postmodern Theory and Culture, Ohio State University Press 1987, P.87.

(3) Jean Francois Lyotark, The in Haman, Reflections on Time. Trans. By Geoffey Benmington and Rachel Bowlby, Stanford University Press, Stanford 1991, P. 25.

(٤) أدونيس، على أحمد سعيد: الشعرية العربية، ص ٨٩.

(٥) جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص ٨٣.

(٦) أدونيس : الشعرية العربية، ص ٨٥ ، ٨٦.

(٧) السابق ص ٩٨، ٩٩ .

(٨) راجع، جابر عصفور : هوامش على دفتر التنوير، ص ٨٤.

(٩) أدونيس: الشعرية العربية، ص ١١١.

(١٠) السابق، ص ٨٩.

(١١) أدونيس : الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص ٣٣

(١٢) عبدالسلام المسدى: التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، ص ١١، ١٢

(١٣) محمد عابد الجابرى: إشكاليات الفكر العربى المعاصر، ص ٣٥.

(١٤) حمادى صمود: التفكير البلاغى عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة الثانية، تونس ١٩٩٤، ص ١١.

(١٥) أدونيس : الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص ٣١.

(١٦) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٤، ص ٤٠. وسوف يعتمد الباحث على هذه الطبعة فى هذا الفصل .

(١٧) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الاندلس، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٣، ص ٨

(١٨) راجع: السابق، ص ١٠.

(١٩) رشاد رشدى: ما (هو)، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٠، المقدمة.

(٢٠) النقد الجديد حركة نقدية برزت فى أمريكا وإنجلترا منذ العشرينيات، وهى حركة توجهت إلى دراسة النص الأدبى دراسة مستقلة فى ذاته منعزلًا عن سياقاته المختلفة. وقد أخذ اصطلاحين حين نشر "جان كرو رانسوم" كتابه The New Criticism (1941)، وقدم فيه دراسة لأربعة من النقاد هم "ريتشادز" و"إمبسون" و"إليوت" و"نترز". حول النقد الجديد راجع:

–John Crowe Ransom, The New Criticism, New Directions, U.S.A. 1941.

- Raman Selden and Peter Widdowson, A Reader's Guide to Contemp Literary Theory, Thrd Edition, the University of Kentucky 1993, PP.10 : 26.

- Lois Tyson, Critical Theory Today A User-friendly Guide, Garland Publishing Inc., New Youk and London 1999, PP. 117: 152.

(٢١) رشاد رشدى: ما (هو) الأدب ،ص ٩٧.

(٢٢) مصطفى ناصف: نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس، بيروت، بدون تاريخ، ص ٥. وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(٢٣) الفيروزابادى: القاموس المحيط، مادة "ميز".

(٢٤) جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ١٥.

(٢٥) جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص ٩.

(٢٦) السابق: ص ١١.

(٢٧) جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص ١٥.

(٢٨) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، المركز الثقافى العربى، الطبعة الثالثة، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٢، ص ١٢.

(٢٩) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، ص ٩.

(٣٠) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١١.

(٣١) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٩.

(٣٢) ابن الوليد يحيى: التراث والقراءة فى الخطاب النقدى عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة ١٩٩٩، ص ١٤٧.

(٣٣) السابق: ص ١٦٠.

(٣٤) السابق : ص ٢١٩.

(٣٥) راجع: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٢.

(٣٦) راجع: مصطفى بيومى عبدالسلام: جابر عصفور قارئاً حداثيا للتراث، ضمن كتاب: جابر عصفور.. وردة لك، إعداد وتحرير: محى الدين محسب، مؤتمر المنيا الأدبى الخامس ٤-٦/٥/١٩٩٩، ص ٢٣: ٣٠.

(٣٧) نشرت هذه القراءة فى مجلة فصول ١٩٨٥، وأعيد نشرها فى كتاب: قراءة التراث النقدى، وسوف يعتمد الباحث فى عرض هذه القراءة على الكتاب، وعلى طبعته المستخدمة فى هذا الفصل. وسوف يشير الباحث إلى رقم

الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(٣٨) حسين المرصفى: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، الجزء الثانى حققه وقدم له: عبدالعزيز الدسوقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٧.

(٣٩) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٩، ص ١٠١.

(٤٠) محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، ص ٨٠.

(٤١) جابر عصفور: آفاق العصر، ص ١٢.

(٤٢) محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى، القاهرة ١٩٩٠، ص ٦. وسوف يشير الباحث إلى رقم الصفحة فى متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

(٤٣) محمد مندور: فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ ، ص ١٧٦،١٧٧

(٤٤) السابق : ص ١٧٨.

(٤٥)See: K. Abu Deeb: Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery. Aris & Phillips Ltd. London 1979, P.2.

(46) Ibid, P.3.

(٤٧) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، دراسات بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٢ .

وقارن ذلك بما طرحه كمال أبوديب فى كتابه: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٧، ص ٦٢ ، ٦٣.

(٤٨) أدونيس (على أحمد سعيد): الشعرية العربية، ص ١١١

(٤٩) حمادى صمود: التفكير البلاغى عند العرب، ص ١١

(٥٠) السابق، ص ١١ ، ١٢.

مختتم

كان موضوع هذه الأطروحة هو: "اتجاهات قراءة التراث النقدى، فى الكتابات العربية الحديثة، وقد تناولته من خلال مدخل وأربعة فصول. وخصصت المدخل لدراسة إشكالية قراءة التراث فى الثقافة العربية، وقد توصلت إلى جملة من النتائج أهمها مايلى

- إشكالية قراءة التراث إشكالية معرفية واحدة لا تتغير بتغير القارئين، ولا تتبدل بتبدل الحقل المعرفى الذى تتوجه إليه القراءة، وينطوى هذا الإشكال على ثلاثة أسئلة أساسية: ما التراث؟، وكيف نقرأ التراث؟، ولماذا نقرأ التراث.

- التراث هو مجموعة النصوص التى أنتجت فيفترة تاريخية معينة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها، فأصبحت جزءًا من وعيه وبنية تفكيره.

- حدث قراءة التراث حدث تفسيرى تأويلى، وتقترن مباحثه

بمباحث نظرية الهرمنيوطيقا، وهو حدث اتصالى وتفاعلى بين قارىء ونص، ويسهم فيه بقدر ما يسهم فيه المقروء.

- القراءة ظاهرة اجتماعية تخضع إلى أنماط فكرية معينة، وتدفعها حاجات وضرورات اجتماعية، فهى تتحرك فى إطار الرغبة أو الأمل الضمنى فى تغيير واقع الذات، ولذلك يقترن فعلها بالسؤال الدائم: لماذا نقرأ التراث؟.

وخصصت الفصل الأول لـ "القراءات الإحيائية" وعرضت فيه خمسة نماذج من هذه القراءات، وهى: قراءة "محمد سعيد" : "ارتياد السعر فى انتقاد الشعر"، وقراءة "حسين المرصفى":"الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"، وقراءة "محمد دياب":"تاريخ آداب اللغة العربية"، وقراءة "محمد روحى الخالدى": "علم الأدب عند الإفرنج والعرب"، وأخيرا قراءة "قسطاكى الحمصى":"منهل الوراد فى علم الانتقاد"، وقد عرضت هذه النماذج بوصفها توجهات قرائية تختلف من ناقد إلى آخر، وقد توصلت إلى جملة من النتائج أهمها مايلى:

- عملية قراءة التراث ليست منعزلة عما يموج به هذا العصر من تيارات مختلفة، فقد كانت هناك قراءات متباينة بتباين اتجاهات العصر نفسه.

- جميع المحاولات القرائية الخاصة بتلك الفترة على الرغم من تباينها واختلاف توجهاتها كانت تحاول الإجابة على سؤال النهضة أو الإحياء.

- على الرغم من وجود التباين والاختلاف فى القراءات الإحيائية، فإنه يمكن تصنيفها تحت تيارين رئيسين : قراءات إحيائية تقليدية،

وقراءات إحيائية انتقادية.

وركز الفصل الثانى على "القراءات الإسقاطية" الخاصة بفترة ما بين الحربين، وقد عرضت فيه نماذج ثلاثة هى: قراءة "طه إبراهيم "تاريخ النقد الأدبى عند العرب"، وقراءة "محمد مندور": "النقد المنهجى عند العرب"، ثم أخيرًا قراءة "محمد خلف الله": "المنزع النفسى فى بحث أسرار البلاغة" وقد توصلت إلى جملة من النتائج أهمها ما يلى:

- النقد الأدبى فى فترة ما بين الحربين كان تحولاً عن الأصول النقدية الموروثة إلى أصول نقدية جديدة، يسيطر عليها الحضور الثقيل للآخر ومنتجه المعرفى النقدى، مما ترتب عليه قراءات تأويلية للتراث النقدى يدور فعلها التأويلى على عملية إسقاط الآخر ومنتجه النقدى على التراث.

- لم تنتج فترة ما بين الحربين اتجاهات لعملية القراءة. وإنما أنتجت قراءة واحدة هى القراءة الإسقاطية.

وانصرف الفصل الثالث إلى "القراءات التاريخية"، وعرض لصور ثلاث من هذه القراءات، كانت أولاها قراءة "شكرى عياد" "لأثر أرسطو طاليس فى النقد العربى، وثانيتها قراءة "محمد زغلول سلام": "تاريخ النقد العربى"، وثالثتها قراءة "إحسان عباس": "تاريخ النقد الأدبى عند العرب"، وقد توصلت إلى جملة من النتائج أهمها ما يلى:

- القراءات التاريخية سقطت جميعًا أسيرة فكرة الحياد التاريخى.

- فكرة الحياد التاريخى لم تحدث مطلقًا فى أية قراءة من القراءات التاريخية.

- فكرة الحياد التاريخى أوقعت هذه القراءات فى مأزق يكمن فى أن النص / التراث يتمركز بين حدث إنتاجه وحدث إعادة إنتاجه.

- القراءة التاريخية قراءات لا تاريخية، لأنه لا وجود لتاريخ صرف متعال أو تطورى أو شمولى بمعزل عن تاريخ إعادة صنعه وتشكيله، أى لا وجود لتاريخ للماضى بمعزل عن تاريخ للحاضر.

أما الفصل الرابع الأخير، فقد توجه إلى دراسة القراءات الحداثية، وعرضت فيه إلى نماذج من هذه القراءات، وهى: قراءة "مصطفى ناصف": "نظرية المعنى فى النقد العربى"، وقراءة "جابر عصفور": قراءة محدثة فى ناقد قديم، "ابن المعتز"، وأخيراً قراءة"محمد عبدالمطلب: "قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى"، وقد توصلت إلى جملة من النتائج أهمها مايلى:

- القراءات الحداثية قراءات انتقادية تثويرية تطمح إلى المجاوزة، وتضع التراث فى مناخ الأسئلة.

- القراءات الحداثية تحاول أن تتمثل الماضى وتمتلكه معرفيًا، بتطوير أدوات إنتاجها للمعرفة، وتنطلق من الشعور بأن ما أنتجه الأسلاف ليس قادراً على الإجابة على مشكلاتنا الراهنة.

- القراءات الحداثية لا يسيطر عليها نزعة عصرية اتباعية براقة، وإنما هى كتابة تضع التاريخ موضع مساءلة مستمرة، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر.

ثبت
المصادر والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية:

١- إحسان عباس:

- تاريخ النقد الأدبى عند العرب، نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى، دار الثقافة، الطبعة الخامسة، بيروت ١٩٨٦ .

٢- أحمد أمين :

- زعماء الإصلاح فى العصر الحديث، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٥ .

٣- أحمد الشايب :

- دراسة آداب اللغة العربية بمصر، فى النصف الأول من القرن العشرين. مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٦ .

٤- أحمد ضيف:

مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٢١

٥- أدونيس (على أحمد سعيد):

- الثابت والمتحول، بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب، ١- الأصول، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٣ .

- الشعرية العربية، دار الأدب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥

٦- أرسطو طاليس:

- كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العرب، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره فى البلاغة بقلم: "شكرى عياد"، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧ .

٧- أمين الخولى :
- مادة "تفسير" دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية، إعداد وتحرير أحمد ذكى خورشيد وآخرين، دار الشعب، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٩ .
- مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دارالمعرفة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦١ .
٨- إسحاق موسى الحسينى:
- النقد الأدبى المعاصر فى الرابع الأول من القرن العشرين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٧ .
٩- أنور عبدالملك :
- نهضة مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣ .
١٠- أنيس خورى المقدسى:
- الشعر والشعراء، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول: المقالات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ١٩٩٧ .
١١- بدوى طبانة :
- دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٦٥ .
١٢- التهانوى (محمد على الفاروقى):
- كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الأول، تحقيق لطفى عبدالبديع، وترجم النصوص الفارسية: عبدالمنعم محمد حسنين، وراجعه: أمين الخولى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣ .
- كشاف اصطلاحات الفنون، الجزء الرابع، تحقيق: لطفى عبدالبديع، وترجم النصوص الفارسية: عبدالمنعم محمد حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧ .
١٣- جابر عصفور:

آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ .
- أنوار العقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦ .
- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، المركز الثقافى العربى، الطبعة الثالثة، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٢ .
- قراءة التراث النقدى، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٢ .
- قراءة التراث النقدى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٤ .
- المرايا المتجاورة، دراسة فى نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣ .
- مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، قبرص ١٩٩٠ .
- نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨ .
- هوامش على دفتر التنوير، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٤ .

١٤- جبر ضومط:
- فلسفة البلاغة، طبع فى المطبعة العثمانية فى بعبدا - لبنان ١٨٩٨ .

١٥- الجرجانى (على بن محمد السيد الشريف):
- كتاب التعريفات ، معجم فلسفى، منطقى، صوفى، فقهى، لغوى، نحوى، تحقيق: عبدالمنعم الحفنى، دار الرشاد، القاهرة ١٩٩١ .

١٦- جرجى زيدان:
- تاريخ آداب اللغة العربية، طبعة جديدة راجعها وعلق عليها: شوقى ضيف، الجزء الرابع، دار الهلال، القاهرة ١٩٥٧ .

١٧- جمال الدين الأفغانى:
- ماضى الأمة وحاضرها وعلاج عللها، مجلة العروة الوثقى، إعداد وتقديم: هادى خسرو شاهى، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى، الطبعة الأولى، طهران ١٩٩٧ .

١٨- جميل صدقي الزهاوي:
حول الجديد، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول: المقالات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا ١٩٩٧ .
١٩- جورج طرابيشي:
المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، ضياء الدين الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩١ .
٢٠- حافظ إبراهيم:
- مقدمة ديوان حافظ، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثاني: مقدمات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا ١٩٩٧ .
٢١- حامد حنفي داود:
- تاريخ الأدب العربي الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، من الحملة الفرنسية في مصر إلى العهد الاشتراكي، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٧ .
٢٢ - حسن حنفي :
- التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المركز العربي للبحث والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨٠.
- السقوط والخلاص "قراءة في رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ"، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت / يناير / مارس - أبريل / يونيو , ١٩٩٥
- قراءة النص، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثامن: الهرمنيوطيقا والتأويل، القاهرة ربيع ١٩٨٨ .
- من العقيدة إلى الثورة، خمسة أجزاء، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٨ .
٢٣- حسين المرصفي:
- الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، الجزء الأول، حققه وقدم له: عبدالعزيز

الدسوقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢ .
- الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، الجزء الثانى، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز، الطبعة الأولى، القاهرة المحروسة ١٢٩٢هـ.
- الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، الجزء الثانى، حققه وقدم له: عبدالعزيز الدسوقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ .
٢٤- حسين مروة:
النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، الجزء الأول، دار الفارابى، الطبعة السادسة، بيروت ١٩٨٨ .
٢٥ - حلمى مرزوق
- تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣ .
٢٦- حماد صمود:
- التفكير البلاغى عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة الثانية، تونس ١٩٩٤ .
٢٧- رشاد رشدى:
- ما (هو) الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٠ .
٢٨- ابن رشد (القاضى أبوالوليد محمد):
- كتاب فصل المقال، وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، تحقيق: جورج فضلو الحورانى، مطبعة بريل، ليدن ١٩٥٩ .
٢٩- الزبيدى (السيد محمد الحسينى):
- تاج العروس، تحقيق عبدالستار أحمد فرج وآخرين، وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام)، الكويت ١٩٦٥، ١٩٧٤ .
٣٠- زكى نجيب محمود:
- تجديد الفكر العربى، دار الشروق، بيروت ١٩٧١ .
٣١- سيزا قاسم:
- القارئ والنص، من السميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلد

الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت يناير / ارس - أبريل / يونيو , ١٩٩٥

٣٢- شكرى عياد:

- مقدمة كتاب: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦١ .

٣٣- شوقى ضيف:

- الأدب المعاصر فى مصر، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٧١ .

- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥ .

- فى التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧ .

٣٤- طه أحمد إبراهيم:

- تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، جمعه وقدم له:

أحمد الشايب، منشورات دار الحكمة، دمشق ١٩٧٤ .

- تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٩ .

٣٥- طه حسين:

- إحياء الأدب العربى، ضرورته وبعض صوره، مجلة الهلال، القاهرة فبراير ١٩٣٤ .

- حديث الأربعاء، الجزء الأول، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

شعر ونثر، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول: المقالات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا ١٩٩٧م.

- فى الأدب الجاهلى، دار المعارف، الطبعة السادسة عشرة، القاهرة ١٩٨٩ .

- مقدمة كتاب: تاريخ الآداب العربية، من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، لـ "كارلو نالينو"، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٠ .

٣٦- طيب تيزينى:

- من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة فى قضية التراث العربى، دار دمشق ودار الجيل، الطبعة الثالثة، دمشق - بيروت ١٩٧٠ .

٣٧- عباس محمود العقاد:

- دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب القاهرة بدون تاريخ.

- النثر والشعر، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول، المقالات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا ١٩٩٧ .

٣٨- عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازنى:

- الديوان ، كتاب فى الأدب والنقد، القاهرة ١٩٢١ .

٣٩- عبدالحكيم راضى:

- النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث، دار الشايب للنشر، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٣ .

٤٠- عبدالحميد إبراهيم:

- الوسطية العربية، مذهب وتطبيق، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩ .

٤١- عبدالحى دياب :

- التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .

٤٢- عبدالسلام المسدى:

- التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب ,الطبعة الثانية، تونس ١٩٨٦ .

٤٣- عبدالعزيز الدسوقى:

- تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧ .

٤٤- عبدالقادر القط:

- مفهوم الشعر عند العرب ترجمة عبدالحميد القط، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢ .

٤٥- عبدالمحسن طه بدر:
- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١ .
- دراسات فى تطور الأدب العربى الحديث، دار المستقبل العربى، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٣ .
٤٦- عبدالمجيد حنون :
- اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٦ .
٤٧- عثمان أمين:
- رائد الفكر المصرى، الإمام محمد عبده، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥ .
٤٨- عز الدين الأمين:
- نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، دار المعارف الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٠ .
٤٩- علــى حــرب
- أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وسجالية، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٤٤ .
- النص والحقيقة ، ١- نقد النص، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٣ . ٠
٥٠- فهمى جدعان:
- نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٥ .
٥١- الفيروز ابادى (العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى):
- القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩ .
٥٢- قسطاكى الحمصى:
- منهل الوراد فى عالم الانتقاد، الجزء الأول والثانى، مطبعة الأخبار بالفجالة،

القاهرة ١٩٠٧ .
٥٣- الكفوى (أبوالبقاء):
- الكليات، معجم فى المصطلحات والفروق اللغوية، الجزء الثانى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٥ .
٥٤- كمال أبوديب:
- جدلية الخفاء والتجلى، دراسات بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٤ .
- جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٧ .
٥٥- مجمع اللغة العربية:
- المعجم الفلسفى، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣ .
- المعجم الكبير، الجزء الثالث، طبع بمطابع مؤسسة روزاليوسف الجديدة. الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٢ .
٥٦- محمد أركون:
- التراث، محتواه وهويته، إيجابياته وسلبياته، ضمن بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التى نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ونشرت تحت عنوان: التراث وتحديات العصر فى الوطن العربى "الأصالة والمعاصرة"، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥ .
٥٧- محمد برادة:
- محمد مندور وتنظير النقد العربى، منشورات دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٩ .
٥٨- محمد خلف الله أحمد:
- معالم التطور الحديث فى اللغة العربية وآدابها، طبع بدار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبى وشركاه، القاهرة ١٩٦١ .
- من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، طبعة ثانية معدلة، القاهرة ١٩٧٠ .

٥٩- محمد دياب:
- تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الأول، طبع بمطبعة جريدة الإسلام بمصر بحارة السقايين ١٣١٧هـ.
- تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الثانى، مطبعة الترقى بشارع عبدالعزيز بمصر ١٣١٨هـ - ١٩٠٠م.
٦٠- محمد رشيد رضا:
- تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مطبعة المنار بمصر ,١٩٣١
٦١- محمد روحى الخالدى (المقدسى):
- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر ١٩٠٤ .
٦٢- محمد زغلول سلام:
- تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .
- تاريخ النقد العربى، من القرن الخامس إلى العاشر الهجرى، دار المعارف بمصر بدون تاريخ.
- النقد العربى الحديث، أصوله، قضاياه، مناهجه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٤ .
٦٣- محمد سعيد:
- ارتياد السعر فى انتقاد الشعر، مجلة روضة المدارس المصرية، الأعداد (١٧ : ٢٢) سنة ١٢٩٣هـ - ١٧٦م.
٦٤- محمد عابد الجابرى:
- إشكاليات الفكر العربى المعاصر، مؤسسة بنشره للطباعة والنشر، الدار البيضاء ١٩٨٩ .
- التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩١ .
- الخطاب العربى المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، الطبعة الأولى،

بيروت، ١٩٨٢ .
- المسـألة الثقافيـة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٤ .
- المشروع النهضوى العربى، مراجعة نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٦م.
- نحن والتـراث، قـراءات معـاصـرة فى تراثنا الفلسفى، دار الطليـعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٠ .
٦٥- محمد عبدالمطلب :
- قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى، القاهرة ١٩٩٠ .
٦٦- محمد عبده:
- الأعمـال الكاملة للإمام محمد عبده، حققها وقدم لها: محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٢ .
٦٧- محمد عمارة:
- الإمـام مـحـمـد عبده، مجدد الدنيا بتـجديد الدين، دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٨
٦٨- محمد مندور:
- فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ.
- النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ.
- النقد والنقاد المعاصرون مكتبة نهضة مصر، القاهرة بدون تاريخ.
٦٩- محمود أمين العالم:
- مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦ .
- الوعـى والوعى الزائف فى الفكر المعاصـر، دار الثقـافة الجديدة، القـاهرة ١٩٨٦ .
٧٠- مصطفى بيومى عبدالسلام:
- جـابر عصـفور قارئًا حداثيًا للتراث، ضمن كتاب: جابر عصفور: وردة لك،

إعداد وتحرير: محيى الدين محسب، مؤتمر المنيا الأدبى الخامس ٤-١٩٩٩/٥/٦م.
- مناهج دراسة الشعر الجاهلى فى الكتابات النقدية العربية المعاصرة، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة المنيا ١٩٩٤ .
٧١- مصطفى ناصف:
- الصورة الأدبية، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٣ .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨١ .
- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت ١٩٩٢ .
- نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس، بيروت بدون تاريخ.
٧٢- ابن منظور (الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم):
- لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٥ - ١٩٥٦ .
٧٣- نجيب حداد:
- مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجي، ضمن كتاب: نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول: المقالات، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق - سوريا ١٩٩٧ .
٧٤- نورى حمودى القيسى:
- التراث العربى بين الإحياء والتواصل، ضمن بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التى نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، ونشرت تحت عنوان: التراث وتحديات العصر فى الوطن العربى "الأصالة والمعاصرة" مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٥ .
٧٥- ابن الوليد يحيى:
- التراث والقراءة فى الخطاب النقدى عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة ١٩٩٩ .

ثانيا: المراجع الأجنبية المترجمة:

١- جوستاف لانسون:

- منهج البحث فى تاريخ الأدب، ترجمة محمد مندور، ضمن كتاب النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ.

٢- شارلوت سيمور - سميث:

- موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات، ترجمة : محمد الجوهرى وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨.

ثالثاً : المراجع الأجنبية:

3 -١Abrams, M.H.:

-A Glossary of Literary Terms, Sixth Edition, Harcqut Barce College Publisher, Fort Worth 1993.

2- Abu Deeb, K.:

Al- Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris& & Philips Ltd, London 1979.

3- Barthes, Rloand:

- The Rustle of Language, Trans, by Richard Howard, University of California press, Berkeley and Los Angelos 1989.

4- Bradbury,l Malcolm:

- Modernism, in A Dictionary of Modern Critical Terms, Revised and Enlarged Edition, Routledge, London and New York 1987.

5- Brugman J.:

- An Introduction to The History of The Modern Arabic Literature in Egypt, E. J. Brill, Leiden 1984.

6- Childers, Joseph and Hentzi, Gary (General Editors):

- The Columbia Dictonary of Modern Literary and Cultural Criticism, Columbia University Press, New York 1995.

7- Colebrook, Claire:
- New Literary Histories, New Historicism and Contemporary Criticism, Manchester University Press, Manchester and New York 1997.
8- Collingwood, R.G.:
- The Idea of History, Revised Edition, with Lectures 1926-1928, Edited with an Introduction by Jan Van Der Dussen, Claren Press Oxford 1993.
9- Crystal, Daivd:
- A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Basil Blackweel, Third Edtition, London 1991.
10- Culler, Jonathan:
- Structuralist Poetics, Structurlism, Lingustics and study of Literature, Routledge, London 1975.
11- Eco, Umberto:
- A Theory of Semiotics, Indiana University Press, Bloomington 1976.
- The Rloe of The Reader, Explorations in the Semiotics of Texts, Indiana University Press, Bloomington 1979.
12- Greimas, A.J. and Courtes, J.:
- Semiotics and Language, an Analytical Dictionary, Trans. By Larry Crist and Others, Indiana University Press, Bloomington 1982.
13- Harris, Wendell V.:
- Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory, Greenwood Press, New York 1992.
14- Harvey, van A.:
- Hermeneutics, in the Encyclopedia of Religion,V. 6, MacMillan Publishing Company and Collier MacMillan Publishers, New York-London 1987.

15- Hassan, Ihab:
- The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture, Ohio state University Press 1987.

16- Hawthorn, Jermy:
- A Glossory of Contemporary Literary Theory, Thrd Edition, Arnold, Oxford University Press, New York 1998.

17- Iser, Wolfgang:
- The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response, The Johns Hopkns University Press, Baltimor and London 1978.

18- Jakobson, Roman:
- Language in Literature, Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Harvard Universty Press 1987.

19- Kerby, Anthony:
- Hermeneutics, in Encyclopedia of Contemprary Literary Theory, Approaches, Scholars, Terms, Irena R. Makaryk General Editor and Compiler, University of Toronto Press, Toronto- Buffalo - London 1993

20- Lyotard, Jean Francois:
- The in Human, Reflections on Time, Trans by Geoffery Bennington and Rachel Bowlby, Standford Univeristy Press, Standford 1991.

21- Mir, Mustansir:
- Tafsir, In The Encyclopedia of the Modern Islamic World, V.4, Oxford University Press, New York - Oxford 1995.

22- Palmer, Richard E.:
- Allegorical, Philological and Philosophical Hermeneutcs: Three Mode in a Complex Heritage, in Contemporary Literary Hermeneutics and Interprtation of Classical Text, Ottawa Univesity Press, Ottawa 1981.
- Hermeneutics, Interpretation Theory in Schleiermacher Dilthyt,

Heidegger and Gadamer, Northwestern University Press, Evanston 1969.
Hermeneutics, in The Prninceton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Ed, by Alex Preminger and T.V. F. Brogan, Princeton Universty Press, New Jersey 1993.
23- Ransom, Johm Crowe:
- The New Criticism, New Directions, U.S.A. 1941.
24- Ricoeur Paul:
- Explanation and Understanding, in Contemporary Literary Hemeneutics and Intepretation of Classical Text, Ottawa University Press, Ottawa 1981.
- Freud and Philosophy, An Essay on Interpretation, Trans by Denis Savage, Yale University Press, New Haven and London 1970.
- From Text to Action, Essays in Hermeneutics, II, Trans, by Ktheen Blamy and John B. Thompson, Northwestern University Press, Evanston 1991.
-Interpretation Theory, Discours and Surplus of Meaning, The Taxas Christian University Press 1976.
- The Conflict of Interpretations, Essays in Hemeneutics, Ed. By Don Ihda, Northwestern University Press, Evanston 1974.
- The Reality of the Historical Past, Marquette University Press 1984.
25- Rippin, Andrew:
- Tafsir, in the Encyclopedia of Religion, V. 14, MacMillan Publishing Company and Collier MacMillan Publishers, London-New York 1987.
- Tafsir in the Encyclopaedia of Islam, New Edition, V.X,E.J.Brill, Leiden 1998.
26- Selden, Raman and Widdowson, Peter:

- A. Reader's Guide to Contemorary Theory, Third Edition, the University of Kentucky 1993.

27- Thurston, John:

- Problematc, in Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approaches, Scholars, Terms, Irena R. Makaryk General Editor and Compiler, University of Toronto Press, Toronto- Buffalo - London 1993.

28- Tyson, Lois:

- Critical Theory Today, A User - Frindly Guide, Garland Publishing Inc, New York and London 1999.

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات

سلسلة كتابات نقدية

159- مصارع العشاق مستويات العشق وآليات السرد ....

د. عماد حمدى

160- تبادل الأقنعة .. دراسة فى سيكولوجية النقد ....

د. يحيى الرخاوى

161- تجديد الرواية العربية يوسف القعيد نموذجًا ....

د. إزيد بيه ولد محمد البشير

162- أفضية الذات قراءة فى اتجاهات السرد القصصى ....

سيد الوكيل

163- شعر خليل حاوى (دراسة فنية) ...... د. عايدى على جمعة

164- نجيب محفوظ حالما بالقمر................ د. حسن البندارى

165- حكاية حى بن يقظان تحليل بنيوى.......... حاتم عبد العظيم

166- بلاغة السرد النسوى................ د. محمد عبد المطلب

167- الفن القصصى عند فاروق خورشيد..........................

د. محمد عبد الحليم غنيم

168- تحولات القصيدة العربية..........................

د. صلاح فاروق

من أعدادنا القادمة

1- شعر فدوى طوقان .... د. عبير أبو زيد

2- الحداثة الشعرية فى مصر .... د. محمد إسماعيل